

C.G. RÖDER

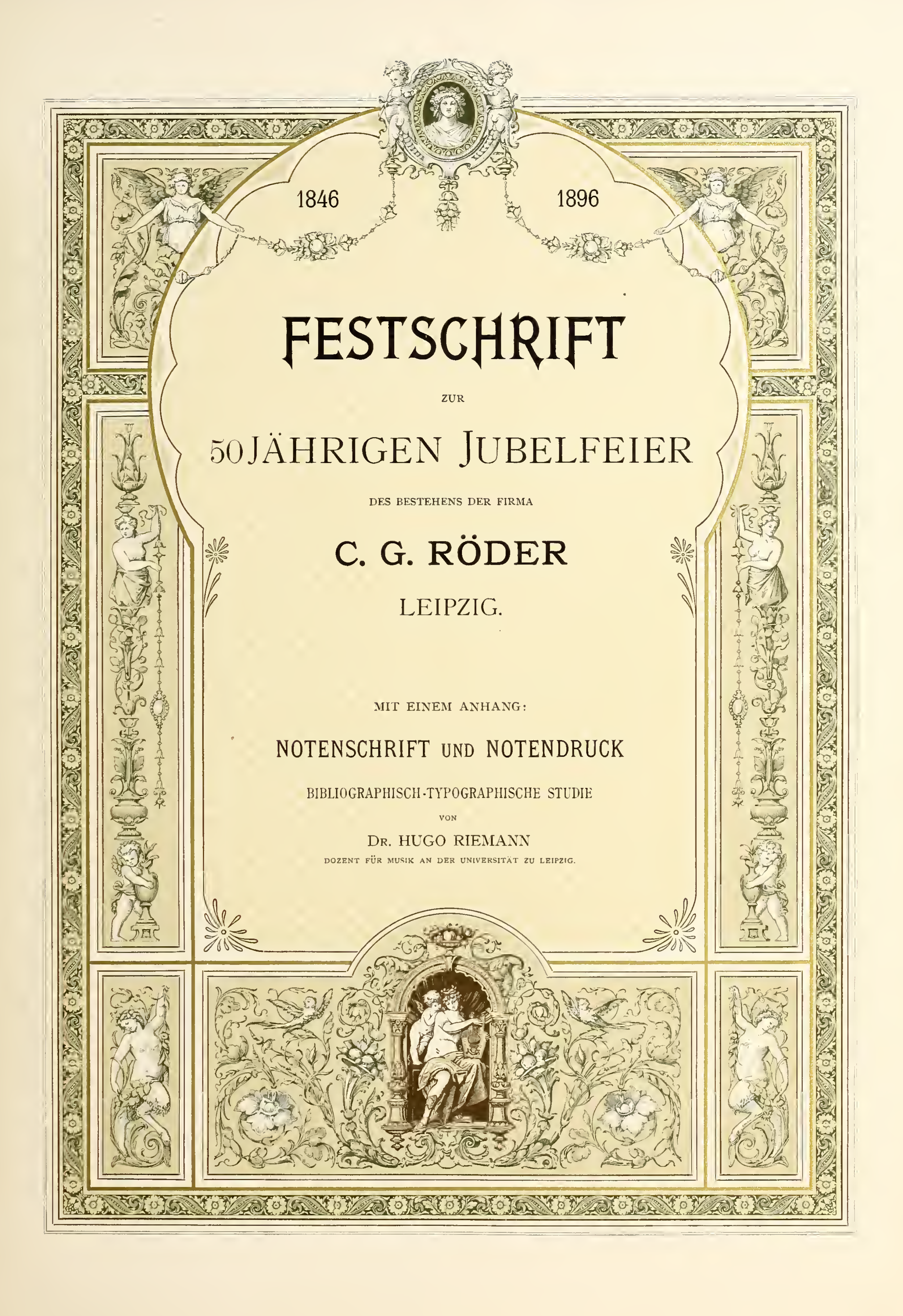
B. WENNERBERG

1846 1896


UNIVERSITY OF N.C. AT CHAPEL HILL
00023154505







1846 1896

FESTSCHRIFT

ZUR

50JÄHRIGEN JUBELFEIER

DES BESTEHENS DER FIRMA

C. G. RÖDER

LEIPZIG.

MIT EINEM ANHANG:

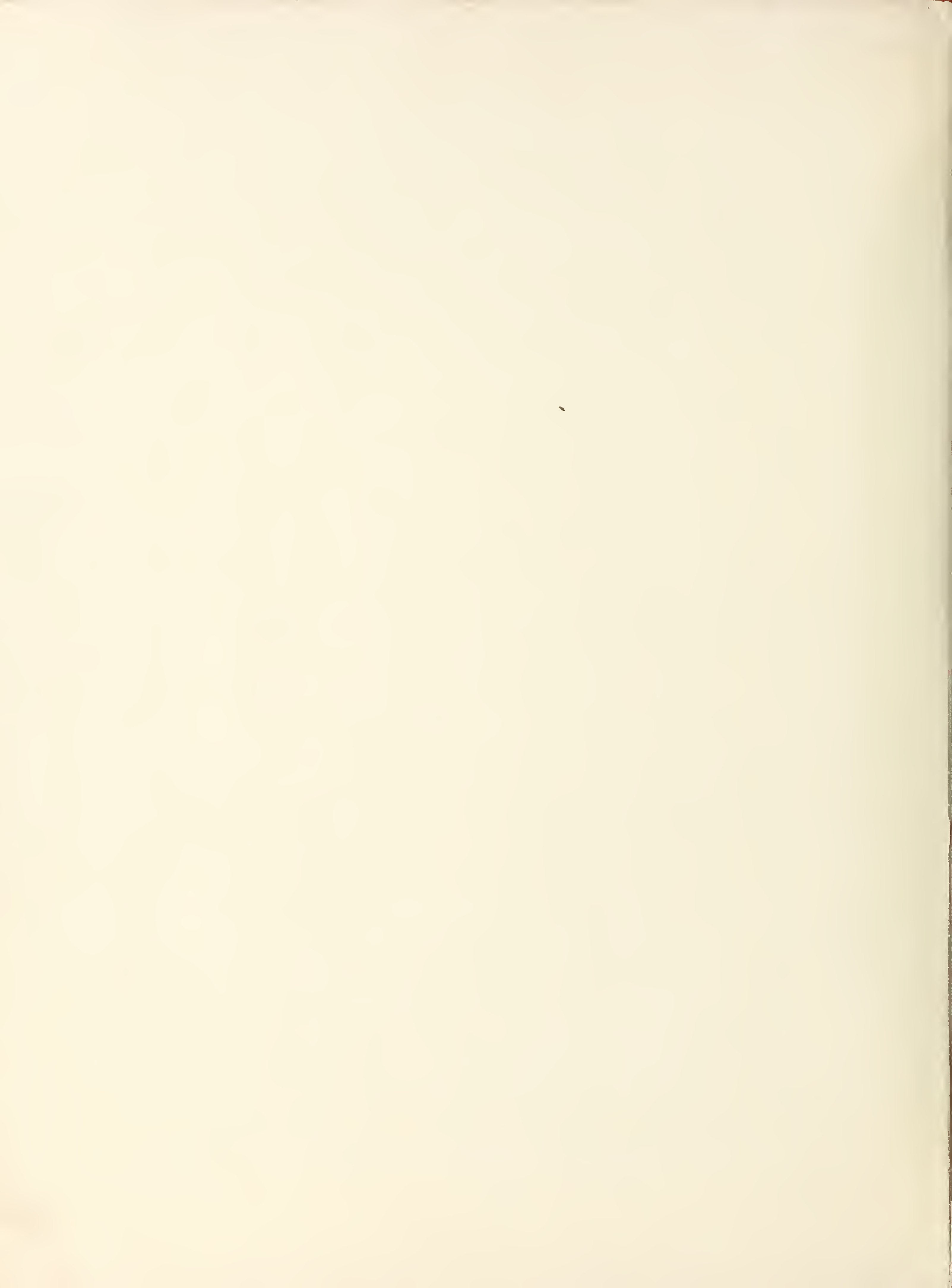
NOTENSCHRIFT UND NOTENDRUCK

BIBLIOGRAPHISCH-TYPOGRAPHISCHE STUDIE

VON

DR. HUGO RIEMANN

DOZENT FÜR MUSIK AN DER UNIVERSITÄT ZU LEIPZIG.




CARL GOTTLIEB RÖDER
L. HUGO WOLFF
CHR. E. MAX RENTSCH
JOH. CARL REICHEL







ARL GOTTLIEB RÖDER, geboren am 22. Juni 1812 zu Stötteritz bei Leipzig, war als Sohn eines wenig bemittelten Bäckers frühzeitig auf eigenen Erwerb angewiesen. Nach verschiedenen vergeblichen Versuehen, sich einen sichern Lebensunterhalt zu beschaffen, erlernte er — bereits 26 Jahre alt — die Notenstecherei und eröffnete im Oktober 1846 in dem Hause

Holzgasse No. 2

(jetzt Sternwartenstrasse No. 2) in kleinem Raume, ohne Mittel, und nur von einem Lehrling, den noch gegenwärtig im Geschäft thätigen Notenstecher Julius Rietzschel unterstützt, eine Werkstatt für Notenstich und -Druck. Die erste Zeit seiner geschäftlichen Thätigkeit war unter solchen Verhältnissen mühevoll und sorgenschwer, vermochte jedoch das Vertrauen auf die seiner Persönlichkeit als hervorragende Eigenschaft innewohnende nie rastende Thatkraft nicht zu erschüttern; gar bald erwarb er sich durch die saubere und geschmackvolle Ausführung der ihm übertragenen Arbeiten einen kleinen Kundenkreis, den er trefflich sich zu erhalten verstand. Dank weiterer Anstrengungen dehnte sich in den nächsten Jahren die Kundschaft immer mehr aus, und der Bestand des Geschäftes war gesichert.

Bereits 1853, im 7. Jahre ihres Bestehens, wurde die Werkstatt nach

Tauchaer Strasse No. 10

(jetzt No. 18) in grössere Räumlichkeiten verlegt, da es Röder mit Unterstützung eines bemittelten Freundes möglich geworden war, die in jenem Hause gelegene, ehemals Paezsche Offizin käuflich zu erwerben. Freilich erfüllte sich die Hoffnung nicht, mit der Firma deren Kundenkreis zu gewinnen; dieser folgte vielmehr dem früheren Geschäftsführer derselben.

Wieder vergingen mehrere Jahre rastloser Thätigkeit, während welcher das Streben Röders, nur gute Arbeit zu liefern, mehr und mehr die wohlverdiente allgemeine

Anerkennung fand. Der Ruf des Geschäftes breitete sich nun weit über die Grenzen Deutschlands aus, wozu das ausgezeichnete Geschick des Inhabers, durch eigene praktische Anleitung und Lehre tüchtige Arbeiter heranzubilden, wesentlich beitrug. Von allen Teilen des In- und Auslandes gingen immer zahlreichere Aufträge ein, so dass die gemieteten Räumlichkeiten der Offizin sich bald als zu klein erwiesen und von Jahr zu Jahr vergrössert werden mussten. Diese beschränkten räumlichen Verhältnisse gegenüber der raschen Entwicklung des Geschäftes liessen bereits damals den Gedanken der Erwerbung eines eigenen Grundstücks aufkommen.

Bevor jedoch ein solcher Plan zur Ausführung gelangte, vollzog sich eine Veränderung, welche für die bis zu diesem Zeitpunkte herrschende mühevolle und zeitraubende Technik des Notendrucks von weittragender Bedeutung werden sollte.

Schon in den Jahren 1860 und 1861 hatte Röder, weil nicht weniger als 24 Notendruckhandpressen die immer mehr wachsende Arbeit nur schwer bewältigen konnten, Versuche gemacht, die von G. Sigl in Berlin und Wien gebauten Steindruck-Schnellpressen auch für den Notendruck einzurichten. Diese Versuche gelangen ihm endlich nach vielen Mühen. Alle Hindernisse, die sich ihm bei dem neuen Unternehmen entgegenstellten, wusste er durch Klugheit und Thatkraft nach und nach zu überwinden. Nicht die leichteste Aufgabe war es für ihn, seine Arbeiter zu beschwichtigen, welche sich der neuen Einrichtung sehr abgeneigt zeigten, da sie fürchteten, durch dieselbe „um ihr Brot zu kommen“. Obschon der auf die neue Weise hergestellte Notendruck zu jener Zeit noch manche Mängel erkennen liess, so lobte doch im allgemeinen bereits das Werk den Meister. Im Jahre 1863, nach zwei besonders schweren Jahren, wurde die erste Notendruckschnellpresse in Gang gesetzt und damit zuerst die Möglichkeit geschaffen, die schnell zu allgemeiner Beliebtheit gelangenden, trotz ihrer bis dahin unerhörten Billigkeit doch durch Korrektheit und Eleganz ausgezeichneten musikalischen Klassiker-Ausgaben herzustellen. Der ersten Schnellpresse folgte 1864 die zweite und 1865, nachdem eine kleine Dampfmaschine angeschafft worden war, die dritte.

Am 1. März des Jahres 1863 nahm Röder seinen Schwiegersohn, L. Hugo Wolff (geb. 8 Sept. 1835), in das Geschäft auf.

Im Jahre 1865 erfolgte der Ankauf eines in der Dörrienstrasse gelegenen Grundstückes, worauf nach einem weiteren Jahre erfolgreicher Thätigkeit der Einzug in das neue Haus

Dörrienstrasse No. 13

mit 4 Schnellpressen und einer Dampfmaschine von 10 Pferdekräften erfolgte.

In dem neuen Geschäftslokal stieg die Zahl der Schnellpressen in kurzer Zeit auf 10, und auch das Stecher- und Druckerpersonal wurde den Verhältnissen entsprechend vermehrt. Nicht am wenigsten trug zu dem damaligen Aufblühen der Firma das Erscheinen der „Edition Peters“ bei, die 1867 durch Herausgabe von Beethovens Sonaten (in 1 Gross-Oktav-Bande à 1½ Thlr.) ihren ersten Erfolg erzielte, dem weitere mit vielen anderen Ausgaben folgten, welche der inzwischen wesentlich verbesserte Schnellpressendruck erstehen liess.

Anfangs enthielt das neue Haus in den drei unteren Stockwerken die Geschäfts-Räume, in den zwei oberen dagegen Wohnungen; indessen erheischte das andauernde schnelle Wachsen des Betriebes immer neue räumliche Erweiterungen, so dass bereits 1871 das grosse Gebäude bis unter das Dach ausschliesslich nur mehr Geschäftszwecken diente, mit alleiniger Ausnahme der Wohnung des Besitzers.

Am 1. Juli 1868 gründete Röder im Verein mit seinem Arbeitspersonal eine Krankenkasse, welche in ihrer ursprünglichen Gestalt bis zum 1. Dezember 1884 höchst segensreich gewirkt hat; infolge der für das Deutsche Reich am genannten Tage in Kraft tretenden Krankenkassengesetze wurde sie sodann in eine Betriebs-(Fabrik-)Krankenkasse umgewandelt.

Am 1. Februar 1871 nahm der Geschäftsinhaber auch seinen zweiten Schwiegersohn, Christian Erdmann Max Rentsch (geb. 7. Dezemb. 1836), in das Geschäft auf.

Am 21. Oktober desselben Jahres feierte Röder im Kreise sämtlicher Arbeiter und unter grosser Beteiligung der geehrten Kundenschaft das 25-jährige Bestehen der Offizin. Das beträchtliche Kapital, das er zum bleibenden Gedächtnis an diesen Freudentag für die Gründung einer Invalidenkasse stiftete, wurde von mehreren befreundeten Kunden durch reiche Zeichnung erheblich vermehrt (vergl. über diese Feier das „Musikalische Wochenblatt", 2. Jahrgang, 1871, p. 710 ff., auch die „Signale für die musikalische Welt", 29. Jahrgang, 1871, p. 689 ff.).

In demselben Jahre beehrte Se. Majestät der König Johann das Geschäft mit seinem hohen Besuche und geruhte, den Inhaber desselben zum Königlichen Kommerzienrat zu ernennen.

Am 15. November 1872 nahm Röder seine beiden Schwiegersöhne, L. H. Wolff und C. E. M. Rentsch, als Teilhaber in die Firma auf.

Gegenüber der stetigen Ausdehnung des Geschäftes erwiesen sich aber die Räume in der Dörrienstrasse allmählich doch als unzureichend. Um auch einer weiteren Entwicklung der Offizin für die Zukunft Rechnung zu tragen, erwarb deswegen der Besitzer im Jahre 1872 ein ausgedehntes, am

Gerichtsweg, L.-Reudnitz,

gelegenes Grundstück und erbaute daselbst ein den erhöhten Anforderungen entsprechendes Fabrikgebäude. Zum Betriebe der Schnellpressen und der Hilfsmaschinen diente damals eine Dampfmaschine von 40 Pferdekräften. Die gegenwärtige Gestaltung der Offizin war s. Z. schon im Grundriss vorgesehen, doch erst nach und nach, dem Wachsen des Geschäftes entsprechend, vollendete sich der Riesenbau, — ein beredtes Denkmal für den Begründer desselben. Die Ausdehnung des Geschäftes, wie sie Röder damals bei Anlegung des Planes im Geiste vorschwebte, hat sich also in einem Zeitraum von 20 Jahren verwirklicht.

Im Mai 1874, nach fast dreissigjähriger segensreicher Thätigkeit, überliess Röder das Geschäft der selbständigen Führung seiner Schwiegersöhne. Doch sollte es ihm nur eine kurze Reihe von Jahren vergönnt sein, der wohlverdienten Ruhe zu pflegen.

Carl Gottlieb Röder starb am 29. Oktober 1883 zu Gohlis bei Leipzig. Ein Schlaganfall setzte seinem an Mühe und Arbeit reichen Leben ein Ende. Der Geist seines Schaffens walte förderhin segenbringend über seinem Werke! Friede seiner Asche!

* * *

Im Juni 1874 fand der Umzug in das neue Gebäude am Gerichtsweg statt. In diesem nunmehr vierten Heim hob sich die auch fürderhin im Geiste ihres Gründers geleitete Anstalt in erwünschtester Weise weiter. Unausgesetzte Anschaffung neuer Maschinen, stete tüchtige Ausbildung der beschäftigten Leute, wohlbedachte Einführung neuer, in das Fach einschlagenden Verfahren, erhielten sie fortdauernd auf der errungenen Höhe.

Räumliche Erweiterungen des neuen Gebäudes machten sich bald genug notwendig; 1879 erfolgte die Erbauung des dritten Flügels, 1882 die Aufsetzung des dritten Stock-

werks auf den Mittelflügel, 1884 die Erhöhung der beiden Seitenflügel um einen Stock, 1891 die Erbauung eines vierten Flügels mit zunächst zwei Stockwerken, dann noch in demselben Jahre die Unterkellerung des ganzen Hofes zur Aufnahme von Platten-, Stein- und anderen Lagern. Das Gebäude besteht nunmehr aus 16 Sälen und einem Shedbau, im Ganzen 10 500 qm für Arbeitsstätten und besitzt ausserdem ca. 3500 qm Keller- und ca. 2500 qm Bodenraum für Lager und sonstige geschäftliche Zwecke.

Im Jahre 1881 wurde an Stelle der nicht mehr zureichenden 40-pferdigen Dampfmaschine eine Zwillingsmaschine von 100 Pferdekräften aufgestellt. Fünf Jahre später wurde ausserdem noch eine Zwillingsmaschine von 75 Pferdekräften lediglich zum Betriebe der elektrischen Anlage aufgestellt, welche mittelst dreier Schuckertscher Dynamos 4 Bogenlampen, ca. 1000 Glühlampen und einige Elektromotoren mit dem nötigen Strome versorgten, während eine Accumulatoren-Batterie mit 200 Ampères Ladestärke als stete Reserve diente.

Am 1. März 1888 feierte L. Hugo Wolff mit dem gesamten Arbeitspersonal und einem ausgedehnten Kreise von Geschäftsfreunden sein 25-jähriges Geschäfts-Jubiläum, an welchem Tage ihm von seiten seiner Mitarbeiter, Arbeiter und Freunde wertvolle, ehrende Andenken gewidmet wurden.

Am 1. Januar 1889 trat der Schwiegersohn von L. Hugo Wolff, Carl Johannes Reichel (geb. 15. August 1853), als Prokurist in das Geschäft ein und wurde am 1. Juli 1889 Teilhaber.

Am 19. Februar 1889 verstarb infolge eines Herzschlages Christian Erdmann Max Rentsch. Zu früh rief ihn der Tod aus einer rastlosen, gesegneten Thätigkeit, tief betrauert von den Seinen, seinem Schwager und Associé und seinen Arbeitern. Seine Erben traten als Kommanditisten dem Geschäft bei, am 1. Januar 1893 trat der älteste Sohn des Verstorbenen, Max Rentsch, als offener Gesellschafter in die Firma ein. Mit Anfang des Jahres 1894 aber schieden Rentschs Erben sämtlich aus der Firma aus.

Eine der grössten inneren Umwälzungen technischer Natur, welche die Anstalt bisher erfahren, wurde im Sommer 1896 durchgeführt, indem an die Stelle des Transmissionsbetriebes mittels Dampfkraft die elektrische Kraft für den Antrieb sämtlicher Maschinen und Aufzüge trat. Die Maschinensäle bieten jetzt ein ganz anderes, freundlicheres Bild. Die den Staub beständig umherwirbelnden Riemen und Transmissionen fehlen in einigen Arbeitssälen gänzlich, nur dünne Drähte laufen unter den Decken entlang und durch dieselben an die an jeder einzelnen Maschine befindlichen Elektromotoren. Ohne das kreischende Geräusch der Riemen und unter Beseitigung fast jeder Gefahr für die Maschinen-Bedienung geht die Arbeit von statten. Nur wo es wirthschaftlich angebracht erschien, werden Gruppen gleichartiger Maschinen von einem Elektromotor mittels Transmissionen angetrieben.

Der rastlos fortschreitenden Technik ist mit dieser Einrichtung weitgehendste Rechnung getragen worden. Ein würdiger Abschluss auch der technischen Entwicklung in dem ersten Halbjahrhundert!



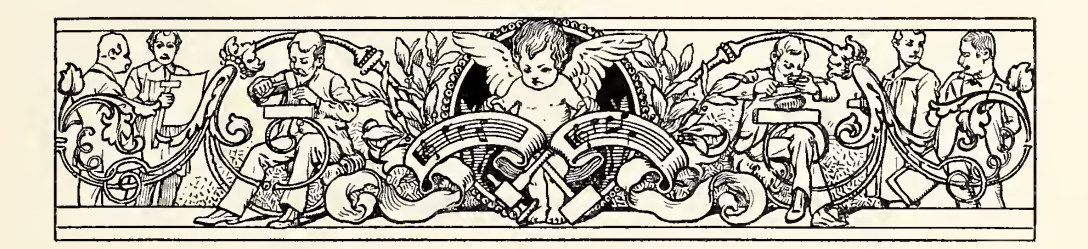



Holzgasse 1846-1853.
Reichsstrasse 1846.
Tauchaer Str. 1853-1866
C.G. RÖDER.
Dörrienstrasse 1866-1873.



Gerichtsweg 1896.





Die technische Herstellung eines Musikstückes.

Um dem Leser ein anschauliches Bild von der komplicierten Gesamteinrichtung der Offizin zu bieten, wollen wir zunächst kurz die technische Herstellung eines Musikstückes durch die verschiedenen Stadien verfolgen.

Sobald die nötigen geschäftlichen Notizen in den Büchern gemacht sind, geht das Manuskript zunächst in die Hände der sogen. „Einteiler". Diese richten es für den Stich vor, indem sie die Seiten, die Systeme und ihre Taktzahl genau bestimmen und die besten Wendestellen heraussuchen. — Dann gelangt es in die „Stecherei". Hier übergiebt es der Faktor zugleich mit den nötigen Platten dem Stecher. Letzterer teilt, nachdem er die Platte eingerichtet hat, mittels Zirkel die Systeme ab, zieht mit einem Rastral die Notenlinien, punktiert die Noten ab, jeder derselben die ihrem Werte und ihrer Tonhöhe entsprechende Stellung gebend, zieht an die Punkte senkrechte Hilfslinien, zeichnet mittels Zeichenspitzen Text und Noten nach dem Manuskript auf die Platten, schlägt mit Stempeln die Notenköpfe, Klammern, Schlüssel und Textworte ein, indem er dabei das Metall, welches sich bei dem Einschlagen um den Stempel herum hebt, durch Glatthämmern mittels eines feinpolierten Hammers und Ambos „planiert", führt aus freier Hand mit verschiedenen Sticheln die Bogen, Stiele, Balken, Kopf- und Taktstriche, sowie die Vortrags- und sonstigen Zeichen aus, entfernt den Grat, der sich hierbei ansetzt, mit einem dreikantigen Schaber und — der „Stich" der Platte ist vollendet.

Auf diese Weise stellen die beschäftigten 200 Stecher jährlich circa 85000 Stück Platten fertig. Den Stich selbst erleichtert eine grosse Anzahl Schrift- und Notenstempel und anderes einschlägiges Hilfs-Material, mit dem die Stecherei reichlich versehen ist.

Die im Stich fertiggestellte Platte wandert nun zur „Korrekturpresse". Korrektur-Handpressen sind z. Z. 4 in Thätigkeit. Jede derselben wird von zwei Mann bedient, einem sog. „Schwärzer", der die Platten mittels eines Tuchballens einschwärzt, und dem

„Zieher", der den eigentlichen Druck besorgt. Letzterer legt die eingeschwärzten Platten auf den Presstisch, breitet über sie angefeuchtetes Papier, über dieses wiederum eine elastische, aus Drucktüchern bestehende Decke und zieht den Presstisch durch 2 eiserne Walzen — damit ist der Druck vollendet. (Diese Art des Druckens war vor Benutzung der Schnellpresse die allein übliche, wird aber heute nur noch zu ganz kleinen Auflagen und besonders für sogenannte „Pracht-Exemplare", angewendet.) Den ersten Pressabzug erhält der „Korrektor", dessen Aufgabe es ist, den Stich der Platte sorgfältig mit dem Inhalte des Manuskripts zu vergleichen und dabei die von dem Stecher bei der Arbeit gemachten Fehler zu vermerken. Der Stecher wiederum bessert die Fehler aus, indem er das Metall der Platte von der Rückseite nach der Bildseite vortreibt, die betreffende Stelle, welche vorher vertieft war und jetzt wieder eben ist, glatt schabt und dann die richtigen Noten einschlägt. Nicht selten müssen jedoch bei grösseren Korrekturen ganze Systeme weggeschnitten und neu angelötet werden. Der Korrektor hat in diesem Falle nochmals die verbesserten Platten in einem neuen Abzuge nach seinen letzten Angaben zu vergleichen. Der Revisionsbogen wird auf Verlangen auch noch dem Verleger oder Komponisten vorgelegt. Zur Zeit sind in der Anstalt 3 ausserhalb der Anstalt 2 Korrektoren thätig.

Die Platten sind nunmehr druckfertig und wandern in die Abteilung der „Überdrucker", wo sie folgender Manipulation unterworfen werden: Nachdem die Platten mittels der Überdruckpresse auf chinesisches Papier abgezogen sind, wird der Abzug auf einen gut geschliffenen Solenhofer Lithographiestein gelegt und unter grosser Spannung durch eine Steindruckhandpresse gezogen. Damit ist der Inhalt der Platte auf den Stein übertragen. Die Platten werden nach deren Benutzung werkweise geordnet zur Aufbewahrung in den Plattenkeller gebracht. Der mit dem Überdruck versehene Stein wird von etwaigen Unreinlichkeiten gesäubert „ausgeputzt" und darauf geätzt. Das Ätzen hat die Wirkung, dass sich die Noten erhaben auf dem Steine darstellen. Der Stein ist nun druckfertig und gelangt zur Schnellpresse, woselbst der Druck der Auflage erfolgt.





Rundgang durch den Betrieb.

Nachdem der freundliche Leser so vorbereitet ist, möchten wir denselben zu einem Rundgange durch den Betrieb einladen, damit das Bild vervollständigt werde. Die Genehmigung zur Besichtigung des Betriebes wird in den meisten Fällen seitens der Firmen-Inhaber gern gewährt und erhalten wir dieselbe in dem neben dem Hauptkontor gelegenen Privatkontor. Wir begeben uns von dieser Zentralstelle der geistigen Leitung aus zunächst nach dem Mittelpunkte der mechanischen Kraft, in das Kessel- und Maschinenhaus. Drei Dampfkessel mit zusammen 335 qm Heizfläche sorgen in ununterbrochener Thätigkeit für den benötigten Wasserdampf, der in der Hauptsache zum Speisen der Dampfmaschinen dient, dann auch für Erzeugung heissen Wassers in den Waschräumen, sowie für einige Maschinen und Trockenstuben in eisernen Röhren fortgeleitet wird. Ein nicht geringer Teil des erzeugten Dampfes wird im Winter für die Heizung der weiten Räumlichkeiten durch Erhitzung der an den Wänden laufenden Heizkörper absorbiert. — Ein Auspuff des Abdampfes der Dampfmaschinen findet nicht statt, da derselbe in Kondensapparaten wieder zu Wasser verwandelt und zu neuer Speisung der Kessel verwandt wird.

In den auf gleicher Sohle im Erdgeschoss daneben liegenden Räumen sehen wir zwei Dampfmaschinen, eine stehende und eine liegende Compoundmaschine von zusammen 175 PS. arbeiten, und zwar jede mittels eines breiten Riemens eine Dynamo-Maschine treibend, welche wiederum mit einer Zusatz-Dynamo verbunden ist, die zur gleichzeitigen Speisung einer Accumulatoren-Batterie dient. Jede der Dynamo-Maschinen leistet bei 110 Volt Spannung 650 Ampères und ist jede einzelne im Stande in Verbindung mit der Batterie den ganzen Kraftbedarf zu leisten, so dass die andere Maschine stets als Reserve zu betrachten ist.

Bevor wir uns wieder zu ebener Erde begeben, möchten wir noch erst einen Blick in das grosse Papierlager werfen, dessen Vorrat einen Wert von ca. 200 000 Mk.

darstellt. An langen Gängen sehen wir die vielerlei Papiersorten aufgestapelt, die durch auf Geleisen laufende Wagen zu den Aufzügen und von da aus in alle Teile des Betriebes, eventuell zur Feuchtmaschine befördert werden. Nach gehörigem Durchziehen erfolgt das „Satinieren" auf einem grossen Rollenkalander und einer Heissglätte. Das „Schneiden" des Papiers geschieht mittels Papierschneidemaschinen, deren 8 vorhanden sind.

An dieses Lager stossen noch die Platten- sowie Steinlager. Die Verwaltung besorgen 3 Mann. Letzteres birgt ca. 39 000 Steine mit je 2 Titeln, sorgfältig in Regalen nach Nummern geordnet. Hieran stossend wieder liegt die Plattengiesserei, in welcher die für die Stecherei nötigen Platten bereitet werden. Dieselben werden von 5 Mann aus 2 Giesskesseln gegossen und dann mittels 3 Maschinen gehobelt. Das für das Jahr erforderliche Metall hat ein Gewicht von 60 000—65 000 kg. Die Platten, die dem Gebrauche gedient haben, werden in dem gewölbten, zum Schutze gegen Feuersgefahr mit eisernen Thüren versehenen Erdgeschoss wohl verwahrt. In Reihen, wie die Bücher einer Bibliothek verlagsweise und innerhalb derselben nach den Verlagsnummern geordnet, warten sie hier neuer Verwendung.

Wir begeben uns jetzt wieder hinauf in das Parterre und gelangen in die Steinschleiferei, woselbst auf besonderen Maschinen mittels Sand und Wasser das Abschleifen der gedruckten Steine und sodann die Vorrichtung für Aufnahme neuer Notenüberdrucke erfolgt. 19 Steinschleifmaschinen mit 25 Mann Bedienung sind hier im Betriebe, durch welche täglich ca. 500 Steinseiten frisch hergerichtet werden.

Einen Blick werfen wir in die Überdruckerei; dort sind 13 Kolonnen, bestehend aus je 2 Notendruckern, 2 Steindruckern und 2 Ausputzern beschäftigt. Die Thätigkeit derselben ist bereits oben erklärt worden.

Wir treten in den Notendrucksaal, aus welchem uns das Gerassel der Notendruckschnellpressen begrüsst. Mit den Maschinen in den darüber liegenden Sälen zusammen sind deren 45 Stück in fast ununterbrochener Thätigkeit, da die Einrichtung der aus der Überdruckerei kommenden fertigen Steine nur wenig Zeit in Anspruch nimmt.

Dem Maschinenmeister liegt es auch ob, das Farb- und Feuchtwerk der Presse zu regulieren und den Druck im allgemeinen zu überwachen. Die Papierbogen werden von der „Anlegerin" an die Anlegemarken des Cylinders einzeln angelegt, dann von den Greifern der Maschine erfasst, infolge der Umdrehung des Cylinders auf den Stein, der den Plattenabzug enthält, gepresst, und weiter über Rollen dem Auslegetisch zugeführt, wo sie entweder von der „Auslegerin" oder auch mechanisch niedergelegt werden. Eine Schnellpresse dieser Art liefert täglich 3000—5000 Druckseiten; zur Bedienung sämtlicher Pressen ist ein Personal von 50 Mann und 55 Mädchen erforderlich, an deren Spitze 2 Faktoren stehen.

Wir wollen uns jetzt über die Herstellung der bunten Titel, die uns in den Schaufenstern der Musikalienhändler zur Betrachtung einladen, unterrichten und statten zunächst in der zweiten Etage den Zeichnern und Lithographen einen Besuch ab.

In zwei Sälen werden 46 Zeichner und Lithographen beschäftigt. Die Titel werden nach vorher entworfenen und dem Auftraggeber zur Begutachtung vorgelegten Skizzen mit einer fetthaltigen Tusche oder Kreide, entweder auf Solenhofener Steine, oder aber präparierte Zinkplatten gezeichnet, feinere Schriften und Zeichnungen aber in Stein graviert. Die figürlichen Zeichnungen werden von tüchtigen Zeichnern, die Schrift dagegen von Schriftlithographen hergestellt. Um möglichst Gediegenes und dem verschiedenen Geschmacke der Besteller Entsprechen-

des zu liefern, haben sich unter der künstlerischen Leitung des bekannten Malers Herrn Otto Försterling seit Jahren specielle Kräfte für die einzelnen Genres und Manieren herangebildet. Nachdem die Zeichnung vollendet, kommt der Stein zum Andrucker, welcher denselben mit Säure und Gummi arabicum ätzt. Die Fetttusche verbindet sich dadurch mit dem Stein, und es nimmt nun beim nachherigen Einwalzen mit Fettfarbe nur die Zeichnung Farbe an. Sechs Steindruckhandpressen sind fortwährend damit beschäftigt, von den täglich fertig werdenden Titelsteinen Abzüge zu machen. Diese Abzüge (Korrekturabzüge) werden, nachdem dieselben auf ihre Richtigkeit in Bezug auf Zeichnung und Text mit der Skizze geprüft worden sind, dem Auftraggeber vorgelegt; sind diese Probedrucke genehmigt, wird mit dem Auflagendrucke begonnen. Dieser erfolgt in der Titeldruckerei, einem grossen mit 14 Schnellpressen und 15 Handpressen ausgestatteten Maschinensaal, in welchen wir uns nunmehr begeben.

Die Bedienung der Schnellpressen besorgt je ein Maschinenmeister, bei grossem Format auch zwei. Das An- und Auslegen des Papieres bezw. Druckes geschieht durch je ein Mädchen.

Das Druckverfahren ist im allgemeinen dasselbe wie beim Notendruck, nur insofern interessanter, weil fast bei sämtlichen Titeln mehrere Farben in Anwendung kommen. Die Farben werden — jede für sich von einem besonderen Steine — nach einander eingedruckt. Durch das Übereinanderlegen der transparenten Farben werden die Mischtöne erzielt.

Das Drucken einer Auflage in Farben ist unter allen den Steindruck zukommenden Obliegenheiten die schwierigste und stellt demgemäss auch an den Maschinenmeister die weitgehendsten Anforderungen bezügl. Erfahrungen und Gewissenhaftigkeit. Einerseits kann beispielsweise ein mit 6—8 Farben hergestelltes Farbendruckbild — wenn es auch noch so gut ausgeführt ist — durch Nichtpassen einer einzigen wichtigen Farbe oder aber, was noch schlimmer ist, wenn eine ausschlaggebende Farbe stärker oder schwächer gedruckt wird, makuliert werden. Ein Farbendruck-Maschinenmeister muss daher ein sehr wachsames Auge und feines Farbengefühl haben, um alle vorkommenden Eventualitäten — wie Ansetzen eines Tones oder teilweises Schwächerwerden der Zeichnung — sofort wahrzunehmen und entsprechend entgegen zu wirken. Bei eiligen Arbeiten können die Farben, weil noch zu frisch, nicht so schnell hintereinander gedruckt werden und müssen daher die Drucke, nachdem eine Farbe fertig gestellt ist, mit Talkum abgepudert werden. Das Abpudern geschieht in einer für diese Zwecke aufgestellten Pudermaschine, welche durch 2 Mädchen bedient, pro Stunde 800 Exemplare einstäubt, wiewohl dieses Abpudern nur ein Notbehelf ist, der nur in Fällen, wo schnellste Ablieferung gewünscht wird, stattfindet, da die Farbenwirkung fast immer darunter leidet. Im übrigen ist noch eine Bronciermaschine zu erwähnen, mittels welcher die Broncen, sei es Gold oder Silber, auf die Titel aufgetragen werden, nachdem der entsprechende Vordruck für Haften der Bronce gemacht ist.

Da, wie bereits erwähnt, auch Zinkplatten zum Titeldruck verwandt werden, so ist eine eigene Zinkplattenpräparation eingerichtet worden. Dieselbe besteht aus 3 Handpressendruckern, 2 Retoucheuren oder Fertigmachern und 3 Burschen und wird von einem Oberdrucker, der gleichzeitig Plattenpräparateur ist, beaufsichtigt. Die Zinkplattenpräparation ist eine Unterabteilung der Titeldruckerei.

Wir kommen jetzt zur Buchdruckerei. Diese Abteilung wurde der Anstalt im Jahre 1881 durch Ankauf der Graichen & Riehlschen Buchdruckerei eingefügt. Das Bedürfnis hierzu machte sich allmählich dringend geltend, da der Offizin vielseitig Aufträge auf Musikrückseiten mit Katalog-Auszügen, wortreiche Collectivtitel

sowie ganze Kataloge zugingen, und es überhaupt ihr Bestreben war, der Herstellung jeder Art von Musikalien gerecht zu werden. Übernommen wurden damals 4 Buchdruck-Schnellpressen, heute sehen wir deren 13 in allen Grössen, sowie 2 Tiegeldruck- und 2 Handpressen. Auch dieser Zweig ist von Jahr zu Jahr vergrössert worden, indem zunächst das ohnehin reiche Schriftmaterial vervollständigt und eine besondere Abteilung für Notensatz eingerichtet wurde, so dass heute jede Buchdruckarbeit ihre beste Erledigung finden kann. Besondere Pflege erfuhr in den letzten Jahren der sog. Kunst- und Farbendruck, der eine wesentliche Bereicherung in den modernen Reproduktionsverfahren, der Ätzkunst in Zink und Kupfer, fand. Der Druck mittels Buchdruckschnellpresse beruht auf demselben Prinzip wie der mittels Notendruckschnellpresse, nur laufen die Buchdruck-Maschinen vermöge abweichender Konstruktion schneller, während wieder eine längere Zeit auf die Zurichtung der Druckform verwandt werden muss. Das „Zurichten" ist deshalb nötig, weil die Typen durch grössere oder geringere Abnutzung ungleiche Höhe bekommen, was sofort kenntlich wird, da das Fundament und der Zylinder auf eine genaue feststehende Höhe gestellt sind. Besonders haben Stereotypplatten, Autotypien und Clichés fast nie eine ganz gerade Fläche. Alle diese Ungleichmässigkeiten müssen sorgsam durch Auflegen von dünnem Papier auf den Zylinderüberzug ausgeglichen werden. Die effektvolle Zurichtung eines Holzschnittes oder einer Autotypie erfordert eine geschickte Hand und ein kunstgerechtes Auge, da der erste Abzug nur ein ganz unvollkommenes Bild zeigt. Nachdem wir noch eine Doppelschnellpresse neuester Konstruktion eingehender besichtigt, auf der 4 Anlegemädchen zu gleicher Zeit die Bogen zur Zuführung an den fortwährend rotierenden Zylinder anlegen, wodurch bis zu 4000 Drucke in der Stunde erzielt werden können, wenden wir uns dem Setzersaale zu, woselbst die Druckformen zusammengestellt werden. An einer langen Reihe von Regalen sehen wir die Setzer in eifriger Thätigkeit. Beim Nähertreten zu einem Setzer bemerken wir, wie ein Buchstabe nach dem andern mit gleichmässiger Sicherheit und Schnelligkeit aus den ca. 120 Fächern des Setzkastens herausgelangt und in dem „Winkelhaken", den die linke Hand hält, angereiht wird. Ist eine Zeile voll, so wird sie „ausgeschlossen", d. i. durch Einfügen von Metallspänchen, sog. „Spatien", in die Wortzwischenräume auf die betr. Breite gebracht. So füllt sich allmählich der Winkelhaken, und mit Hilfe der Setzlinie wird der „Satz" auf das „Schiff" gehoben. Danach erfolgt das „Umbrechen" in „Kolumnen", d. h. das Umformen der „Spalten" in die entsprechenden Seiten. Ausser diesem „glatten Satz" für Werke und Zeitungen sehen wir noch „Accidenzsatz", in dem vielerlei Schriften, Messinglinien und Ornamente zusammengefügt werden; ferner, wie bereits oben erwähnt, Musiknotensatz, der auf demselben Prinzip des systematischen Zusammenbauens der verschiedenen Zeichen beruht. Hier giebt es über 360 verschiedene Zeichen in einem Kasten. Naturgemäss ist der Notensatz dem Stich in Bezug auf Billigkeit nicht gewachsen, jedoch für theoretische Werke mit vielem Text, Liederbücher, Schulen usw., wieder vorteilhafter, da der Stich von deren Text schwieriger und daher kostspieliger ist. Doch können oft durch Verbindung beider Verfahren wesentliche Vorzüge sowohl in Bezug auf schönes Aussehen als billigere Herstellung erzielt werden. Das Schriftprobenbuch weist über 1000 verschiedene Schriften in einem Gesamtgewicht von ca. 50 000 kg auf.

Durch einen hydraulisch betriebenen Aufzug sind wir aus dem Setzersaale in die eine Etage höher gelegene zur Buchdruckerei gehörende Stereotypie und Galvanoplastik gelangt, woselbst Platten von dem vorher schon zum Druck verwandten Satze

hergestellt werden. Diese wandern für spätere Nachbestellungen auf das Lager, während der Satz wieder zu neuer Verwendung „abgelegt" wird. In der Stereotypie wird von dem Satz eine Papiermatrize abgenommen, dergestalt, dass mehrere Bogen eines weichen, vorher gefeuchteten Papieres in die Schrift mittels einer Bürste hineingeschlagen, dann unter einer durch Dampf erhitzten Presse auf dem Satz getrocknet werden. Die Matrize wird nun in das Giessinstrument gelegt, flüssiges Blei darübergegossen und nach Erkalten die so erhaltene Platte von der Matrize abgelöst. Diese letztere hält event. noch mehrere „Güsse" aus. Nachdem die Platte an den Seiten bestossen und die zu hoch stehenden Stellen ausgestichelt sind, ist dieselbe zum Druck fertig. Die rechte Schrifthöhe der Platte wird dadurch hergestellt, dass sie auf einen sog. „Schuh" gelegt und an demselben mit Facetten befestigt wird. Stereotypplatten sind aber bei grossen Auflagen und öfterer Benutzung einer ziemlichen Abnutzung unterworfen, so dass schliesslich ein klarer Druck nicht mehr erzielt werden kann. Aus diesem Grunde wird für Herstellung von Platten für grosse Auflagen und bei Satz mit Ornamenten und Einfassungen, welcher für Musiktitel fast immer vorliegt, lieber das galvanoplastische Verfahren angewandt, bei welchen der Satz in Wachs abgeprägt wird. Auf die vorher metallisch gemachte Wachsmatrize wird in einem Kupferbade mittels des galvanischen Stromes ein Kupferhäutchen niedergeschlagen, das dieselbe Schärfe wie der Satz zeigt und auch Ätzungen und Holzschnitte dem Originale getreu wiedergiebt. Dieses Häutchen erhält zunächst einen Zinnüberguss und wird sodann mit Weichblei ausgegossen. Während des Erkaltens wird dann auf einer „Schlagpresse" ein entsprechender Druck auf das „hintergossene" Kupferhäutchen ausgeübt, damit das Schriftbild völlig flach und gleichmässig wird. Die weitere Behandlung ist entsprechend derjenigen der Stereotypie, nur dass hier die genaue Dicke der Platte mittels Abdrehens hergestellt werden muss, während die Stereotypplatte in dem Instrument gleich in der richtigen Stärke gegossen werden kann. Das galvanische Verfahren ist natürlich das schwierigere und infolgedessen kostspieligere, und die Anwendung desselben hängt daher stets von dem betr. Druckauftrage ab.

Der Aufzug führt noch in das über uns gelegene Plattenlager — gleichzeitig Schriftmagazin — woselbst die im Laufe der Jahre für die Kundschaft angefertigten Platten, in Regalen genau geordnet, neuer Verwendung harren. Es befinden sich dort ca. 60 000 Druckplatten und ca. 10 000 kg Schriftvorrat.

In der Buchdruckerei sind 16 Maschinenmeister und Lehrlinge, 16 Anlegerinnen, 40 Setzer und Lehrlinge, 1 Korrektor und 1 Revisor, 5 Stereotypeure und Galvanoplastiker, sowie 3 Hülfsarbeiter beschäftigt. Die Aufsicht führen je ein Setzer- und ein Druckerfaktor, die wieder einem Oberfaktor unterstellt sind, welcher neben der technischen Leitung sich in die geschäftliche Behandlung der Aufträge mit dem Kontor teilt.

Wir sind bei der Lichtdruckerei angelangt. Diese Abteilung wurde im Jahre 1890 durch Ankauf der C. Hesseschen Lichtdruckerei nebst photographischer Einrichtung der Offizin eingereiht. Wie in allen Zweigen, so machte sich auch hier ein schneller Aufschwung bemerkbar, so dass diese Branche bis Anfang dieses Jahres mit 4 Schnellpressen und 1 Handpresse arbeitete und 20 Personen beschäftigte. Aber die Lichtdruckerei wurde nicht nur zur Herstellung feinerer Notentitel verwendet, sondern es häuften sich auch die Aufträge auf Musterblätter zu Katalogen für die Industrie, sowie in immer wachsendem Masse auch Werke für den Buchhandel, so dass zur Bewältigung der Arbeit Anfang dieses Jahres eine neue grosse Schnellpresse aufgestellt werden musste.

Der Lichtdruck an und für sich ist in der modernen Drucktechnik eines der hervorragendsten Verfahren. Die mittels desselben hergestellten Drucke sind mitunter von den besten photographischen Albuminkopien nicht zu unterscheiden und haben ausserdem noch einige ganz bedeutende Vorzüge vor diesen, von denen ganz besonders die Einfachheit ihrer Herstellung und die damit verbundene Billigkeit, die Dauerhaftigkeit und beliebige Färbung zu erwähnen sind.

Die neueste Errungenschaft auf diesem Gebiete ist der farbige Lichtdruck. Durch geeignete Anwendung der Lichtdruckplatte lassen sich die Farben in den Lichtdruck eindrucken, wodurch eine wunderbare Wirkung erzielt wird. Solche Drucke haben vor den Chromolithographien den Vorzug, dass die Farben viel weicher und zarter, ineinandergehender erscheinen, und — was ein wesentlicher Vorzug dieser Druckmanier ist — es lassen sich ohne verhältnismässig grosse Kosten selbst die kleinsten Auflagen herstellen.

Wir begeben uns zunächst in das photographische Atelier. Dasselbe ist das grösste am Platze und ist bis auf die neueste Zeit mit allen Einrichtungen und Fortschritten der Technik an Apparaten ausgestattet. Hier werden sowohl die zum Lichtdruck benötigten Aufnahmen bis zur Grösse eines Quadratmeters angefertigt, als auch Aufnahmen hergestellt, welche zur Übertragung auf Stein und späteren Druck mit der Steindruckschnellpresse geeignet gemacht werden, welches Verfahren „Photolithographie" genannt wird. In den Wintermonaten werden sämtliche Aufnahmen mit elektrischem Licht hergestellt und dienen hierzu zwei eigens dafür konstruierte grosse Bogenlampen. Durchschreiten wir die an das Atelier anstossenden Dunkelkammern, so kommen wir nach den äusserst bequem eingerichteten Präparationsräumen. In diesen mit grossen Trockenöfen und Dampfkochapparaten ausgestatteten Laboratorien werden die Druckplatten für die Pressen fertiggestellt. Es geschieht dies derart, dass mattierte Spiegelglasplatten mit einer durch Chromsalze lichtempfindlich gemachten Gelatineschicht übergossen werden. Diese Platten werden dann mit dem Negativ bedeckt, und dem Licht ausgesetzt. Die vom Licht getroffenen Stellen erhärten und nehmen beim Druck Farbe an, während die unbelichteten Stellen infolge späteren Auswaschens sich vertiefen und entsprechend farblos bleiben. Die so präparirten Glasplatten werden auf dem Fundament der Schnellpresse eingespannt und durch die darüber gehenden Farbwalzen mit Fettfarbe eingeschwärzt, so dass, wenn nun der Cylinder der Presse mit dem darauf befestigten Bogen sich über diese Platte dreht, das Bild derselben auf dem Papier erscheint. Das Bild ist, nachdem kleine Fehler mit Farbe ausgebessert worden, sofort zu verwenden.

Der Druck der Platten erfolgt im Maschinensaal. Da gerade dieses Druckverfahren die grösste Sauberkeit erfordert, so ist dieser Maschinensaal auf das denkbar praktischeste ausgestattet. Um den grössten Feind des Lichtdruckes, den Staub, fern zu halten, sind die sämtlichen Maschinen schon seit einigen Jahren mit elektrischem Antrieb eingerichtet, und auch der Fussboden durchweg mit Fliesen ausgelegt.

Wir durchwandern nun noch die in diesem Stock ringsherum liegenden Notenstechersäle, woselbst die Stecher, deren Thätigkeit wir vorhin schon eingehender beschrieben haben, an den Fenstern entlang in eifriger Beschäftigung sitzen und möchten dann hier oben unseren Rundgang beschliessen. Nur den im Parterre gelegenen Expeditions-Räumlichkeiten und der Buchbinderei möchten wir noch einen kurzen Besuch abstatten, um die weitere Bearbeitung der Drucke, deren Herstellung wir gesehen, zu verfolgen. In der Bücherstube, wohin die Druckbogen aus allen Ab-

teilungen zusammenkommen, bevor sie das Haus verlassen, werden sämtliche Drucke durch zwei Faktore einer genauen Durchsicht unterworfen und mangelhaft gedruckte Auflagen sofort zurückgewiesen. Es gelangen dann die Bogen derjenigen Werke, welche, sei es durch Heften, Broschieren oder Kartonnieren, eine weitere Bearbeitung bis zur Fertigstellung erheischen, in die Buchbinderei. Auch diese Hülfsbranche ist mit dem allmählichen Wachsen des Geschäftes vergrössert und mit den neuesten Falz-, Heft- und Beschneid-Maschinen ausgestattet. Die nur des Falzens bedürfenden Notendrucke verbleiben in der Bücherstube, wo eine Anzahl Mädchen und 5 Falzmaschinen das Falzen erledigen. Eine weiterer Anzahl Mädchen ist mit dem Zusammentragen, Einstecken der einzelnen Bogen und mit dem Abzählen der Auflagen beschäftigt. Die in der Bücherstube aufgestellten 3 grossen hydraulischen Pressen dienen dazu, die Buchdruckereierzeugnisse, sowie die direkt von den Platten gedruckten Notendrucke zu glätten. Aus diesen letzteren Abteilungen gelangen die gesamten Erzeugnisse der Anstalt zum Schluss durch den Packraum, wo einige Mann mit dem Packen in Packete beschäftigt sind, in den Speditionsraum, von wo die Packete, Ballen und Kisten wohl verwahrt vom eigenen Geschirre zur Ausfuhr oder der Bahn zum Versandt übergeben werden.

Somit wären wir am Ende unseres „Rundganges". Wenn wir auch einige Räumlichkeiten übergangen und Nebensächliches nicht berührt haben, so dürfte das gewonnene Gesamtbild doch ein ziemlich klares sein. Der freundliche Leser benutzt vielleicht infolge dieser Zeilen eine passende Gelegenheit, der Anstalt persönlich einen Besuch abzustatten, eine genuss- und lehrreiche Stunde dürfte demselben gewiss sein.

* * *

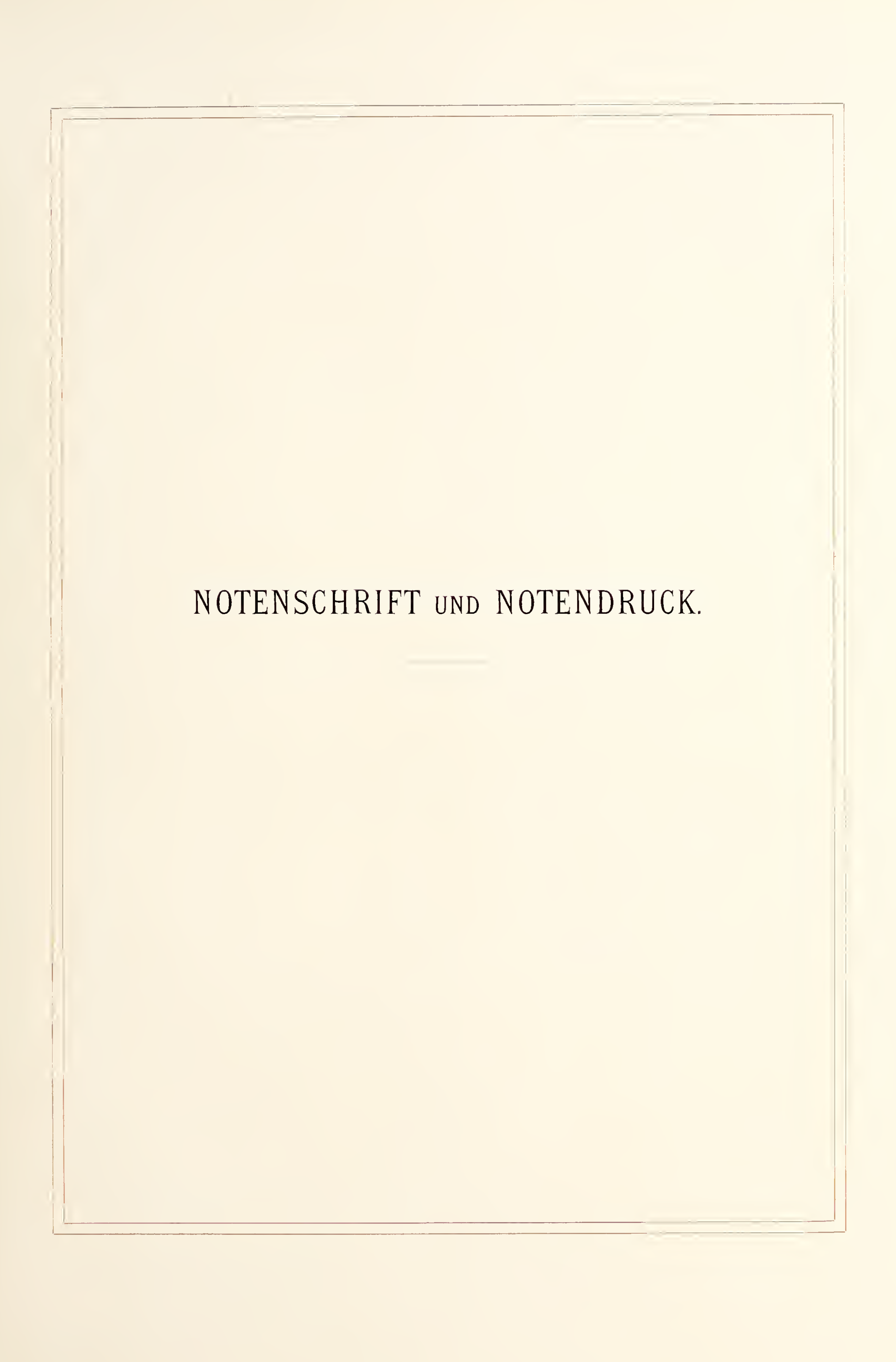
Die sämtlichen Abteilungen der Anstalt — um noch ein zusammenfassendes Bild ihres Aufschwunges zu geben — arbeiteten am 1. Sept. 1896 mit einem Personal von 773 Arbeitern, als da sind: 202 Notenstecher, Lehrmeister und Lehrlinge, 3 Korrektoren, 45 Maschinenmeister für Notendruck mit 53 An- und Auslegerinnen und 6 weiteren Hülfskräften, 15 Maschinenmeister für Titeldruck mit 32 An- und Auslegerinnen, 26 Handpressendrucker mit 5 Hülfskräften, 9 Personen in der Zinkpräparation, 50 Überdrucker mit 13 Ausputzern und 9 Hülfskräften, 20 Steinschleifer, 46 Lithographen und Lehrlinge, 6 Notenschreiber als Autographen, 8 Notendrucker an Handpressen, 40 Schriftsetzer und Lehrlinge, 1 Korrektor und 1 Revisor, 5 Stereotypeure und Galvanoplastiker, 16 Buchdruckmaschinenmeister und Lehrlinge mit 16 Anlegerinnen und 3 weiteren Hülfskräften, 3 Photographen, 2 Präparateure, 8 Lichtdrucker und Lehrlinge, 6 Anlegerinnen, 8 Buchbinder. In der Bücherstube, Papierlager, Satinir- und Packraum: 39 Markthelfer und Packer, 22 Falzerinnen und 2 Hülfskräfte. In der Reparaturwerkstatt, im Kessel- und Dampfmaschinen-Betriebe: 11 Schlosser und Maschinisten und 4 Bauhandwerker, 4 Plattengiesser, sowie auf dem Kontore 34 Angestellte. Unter den Arbeitern befinden sich 35 Jubilare. An Maschinen waren in Betrieb: 56 Steindruckschnellpressen und 32 Handpressen, 15 Buchdruckschnellpressen, 2 Buchdruckhandpressen, 5 Lichtdruckschnellpressen, 2 Lichtdruckhandpressen, 16 Notendruckhandpressen, 19 Schleifmaschinen, 1 Rollenkalander, 1 Heissglätte, 3 hydraulische Pressen, 8 Papierschneidemaschinen, 3 Plattenhobelmaschinen, 5 Falzmaschinen, verschiedene andere Hülfsmaschinen und endlich 2 Dampfmaschinen von zusammen 175 Pferdekräften, welche letzteren alle jene Maschinen vermittelst 2 Dynamo-Maschinen und 63 Elektromotoren von ¼ — 25 PS. in Gang setzen und erhalten.

Die Arbeiten der Offizin wurden auf folgenden Ausstellungen prämiiert: 1873 Wien, 1877 Nürnberg, 1879 Leipzig, 1885 London, 1885 Antwerpen, 1888 Melbourne, 1888 Bologna, 1888 Barcelona, 1888 München, 1893 Chicago.

So dürfen auch die jetzigen Leiter der Anstalt, die dem Vorbilde des Gründers derselben getreu geblieben sind, mit aufrichtiger Genugthuung auf ihre langjährige, selbständige Thätigkeit und die Entwickelung der Anstalt in dem ersten Halbjahrhundert zurückschauen. Stets bedacht, vor allem durch Anschaffung der neuesten Maschinen und Einführung der neuesten Verfahren die Anstalt auf ihrer errungenen Höhe zu erhalten, sehen dieselben der Zukunft freudig entgegen.

Leipzig, 1. Oktober 1896.





NOTENSCHRIFT UND NOTENDRUCK.





NOTENSCHRIFT

UND

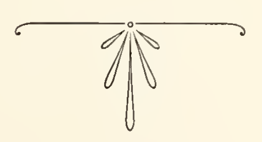
NOTENDRUCK

BIBLIOGRAPHISCH-TYPOGRAPHISCHE STUDIE

VON

DR. HUGO RIEMANN

DOZENT FÜR MUSIK AN DER UNIVERSITÄT ZU LEIPZIG.





Inhalt.





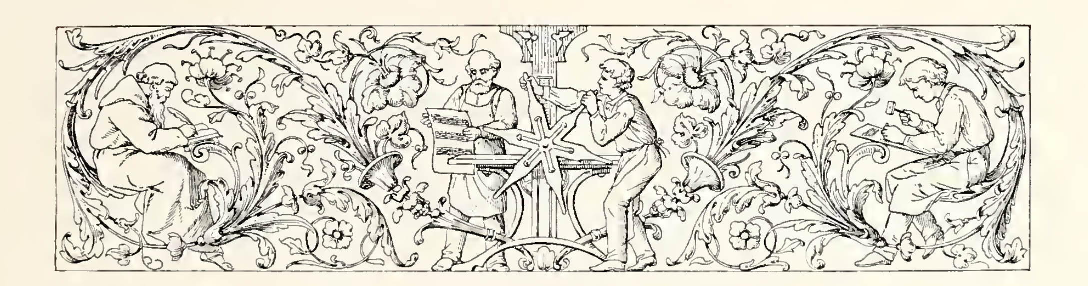
Verzeichnis der Facsimiles.

Alphabetisches Namen- und Sachregister.

(Die kleinen Zahlen beziehen sich auf die Seiten, die grossen auf die Abschnitte.)

Druckfehler: S. 5, Anm. Z. 7 v. o. l.: MOC statt MOC; S. 36, Z. 5 v. o. l.: 4 oder **6** Gulden.





1. Die Notenschrift der alten Griechen.



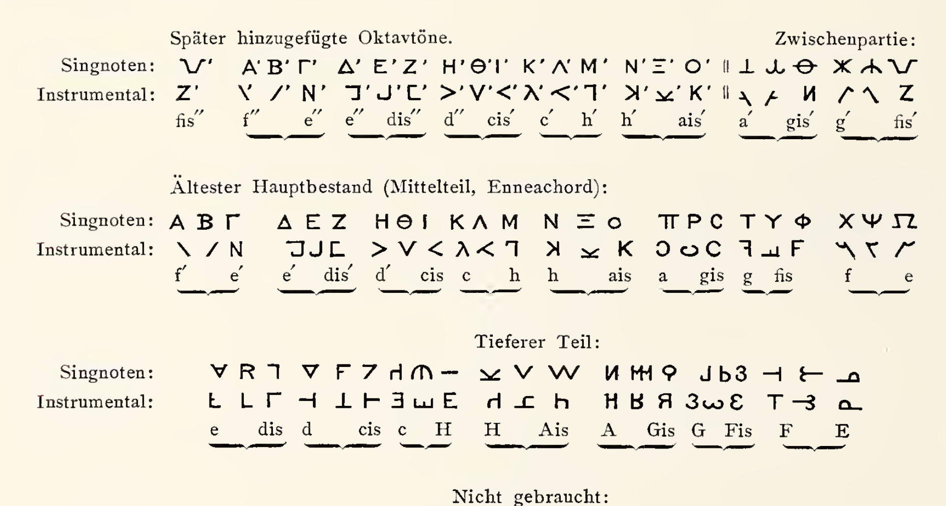
ENN im 7. Jahrhundert unserer Zeitrechnung der Bischof Isidor von Sevilla (gest. 636) in seinen „Etymologien" den Gedanken an eine Fixierung von musikalischen Melodien durch Niederschrift einfach als Unmöglichkeit zurückweist (bei Gerbert, Scriptores I. 20: „Nisi enim memoria teneantur, soni praetereunt, quia scribi non possunt"), so müssen wir annehmen, dass von der uns heute bekannten viel älteren Notenschrift der Griechen nicht einmal mehr die Gebildeten der Zeit Isidors aus den Berichten der Schriftsteller Kunde hatten, wobei freilich verwunderlich bleibt, dass der gelehrte Bischof nicht einmal die lateinische Darstellung der griechischen Musiktheorie durch Boetius (den 524 hingerichteten Kanzler Theodorichs d. Gr.) kennen gelernt hat. Die Griechen besassen aber bereits im Zeitalter des Perikles eine zu hoher Vollkommenheit der Tonbezeichnung entwickelte Notenschrift, deren uns durch die antiken Theoretiker übermitteltes Verständnis bis vor wenigen Jahrzehnten ein ziemlich wertloses Wissen war, da von Denkmälern griechischer Tonkunst sogut wie nichts existierte. Das ist jetzt insofern anders geworden, als besonders die letzten Jahre zufolge der gesteigerten Thätigkeit der Archäologen den Bestand an Monumenten der antiken Tonkunst wesentlich vermehrt haben. Zu den wenigen vorher allein bekannten Hymnen-Notierungen, die sich in Pergament-Kopien antiker Schriften über Musik vorfanden, sind nun weitere in Papyrus geritzte und in Stein gemeisselte gekommen, echte Originalnotierungen, erhaben über jeden Zweifel der Fälschung oder Verderbung durch verständnislose Kopisten.

Die griechische Notenschrift war eine Buchstaben-Tonschrift, d. h. sie bezeichnete die zu singenden oder auf der Kithara bezw. dem Aulos zu spielenden Töne durch die Buchstaben des griechischen Alphabets, die über die Textesworte geschrieben wurden.

Neben einer entschieden älteren, ursprünglich einfacheren und nur auf diatonische Musik (ohne chromatische Zwischentöne) berechneten Notierung besassen die Griechen

eine jüngere, in der Zeit des voll ausgebildeten enharmonisch-chromatischen Tonsystems mit Zwölfteilung der Oktave in halbe Töne entstandene Notenschrift; jene blieb später in vervollkommneter, ebenfalls enharmonisch-chromatisch ausgebauter Gestalt ausschliesslich für Instrumente in Gebrauch, diese wurde die (für uns bei weitem wichtigere) Singnotenschrift. Die Noten-Tabellen des Alypius (um 360 n. Chr.) überliefern uns beide Zeichenreihen vollständig, und die Übereinstimmung der Bruchstücke von Notentabellen bei erheblich älteren Schriftstellern mit den Alypischen schliessen jeden Zweifel an deren Verlässlichkeit aus, die sich aber am einfachsten und sichersten bei der Entzifferung aller Notierungen bewährt.

Die Bedeutung der Singnotenschrift ist mit wenigen Worten erklärbar; dadurch ist aber zugleich die Erklärung der Instrumentalnotenschrift mit gegeben, wenigstens für die Zeiten, aus welchen allein Notierungen auf uns gekommen sind. Über eine etwaige frühere (einfachere) Gestalt der Instrumental-Notenschrift könnte nur die Auffindung älterer Monumente sichere Aufschlüsse bringen, und sind Mutmassungen einstweilen ziemlich wertlos. Den Gesamtbestand der griechischen Noten-Zeichen und ihre Tonbedeutung giebt die folgende Tabelle:



Nicht gebraucht:

(E Dis).

Zur Erschliessung des Verständnisses dieser Tabelle und behufs praktischer Verwertung derselben bei Entzifferung einer antiken Notierung genügen wenige Fingerzeige; nämlich:

1) Der älteste mittlere Teil mit dem Umfang f′—e, die meistgebrauchte (dorische) Oktave e′—e mit dem Leittone von oben zu e′, absorbiert gerade ein intaktes Alphabet. Für die wenigen höheren und tieferen Töne, deren der Gesang gelegentlich bedurfte, griff man zu einem zweiten Alphabet mit verstümmelten oder verdrehten Buchstaben, dessen Anfang man unten, das Ende aber oben anschloss:

(höher) Mittelteil (tiefer)

Ж ⅄ Ш A — Π ∀ R ⅂ etc.

Augenscheinlich hat es einmal eine mittlere Epoche gegeben, in der man ausreichte, indem man oben bis a′ und unten bis A, G oder Fis ging, sodass das zweite Alphabet gerade noch ausreichte (oben ⊥—Ʉ, unten ∀—ɜ). Der letzte Ausbau, den nur die Instrumentalmusik notwendig machen konnte, brachte endlich dazu noch die höchsten als Oktaven der mittleren mit diesen gleich bezeichneten, nur durch ′ unterschiedenen Noten und eine von den Formen der Zwischenpartie verschiedene Weiterführung des Alphabets unten bis zum auf die Seite gelegten Ω (℧).

2) Die Zerlegung der Gesamtreihe in Gruppen von je drei Zeichen (die wir kurzweg Triaden nennen wollen) bezweckt die deutliche Kenntlichmachung der Halbtonintervalle, für welche die Zeichen in beiden Notenreihen durchweg zu drei und drei disponiert sind. Die Griechen unterschieden drei Tongeschlechter, das diatonische, das enharmonische und das chromatische. Das diatonische entsprach unseren einfachen Tonleitern, z. B. die dorische Tonleiter unserm e′ d′ c′‿h a g f‿e; das enharmonische spaltete den Halbton der diatonischen Skala in zwei Vierteltöne und liess dafür den im diatonischen Geschlecht über dem Halbtone liegenden Ton aus, z. B. e′ . . . c′‿*h ‖ a . . . f‿*e; das chromatische endlich, wohl erst später aus dem enharmonischen durch Erweiterung der Vierteltonabstände zu Halbtönen entstanden, lief durch die Töne e′ . . . cis′‿c′‿h ‖ a . . . fis‿f‿e. Da die Singnotenschrift erst entstand, als das enharmonische Tongeschlecht auf dem Höhepunkte allgemeiner Beliebtheit stand, so sind die Zeichen-Triaden desselben immer auf einen noch zu teilenden Halbton berechnet, z. B. Α Β Γ für f′‿*e′, Κ Λ Μ für c′‿*h. Wo immer in einer antiken Notierung die drei Zeichen einer Triade alle drei vorkommen, liegt daher Enharmonik vor; die übrigens in keinem Monument erhaltene Chromatik benutzte zwar dieselben Zeichen, markierte aber die Erhöhung der Tonbedeutung des ersten Zeichens (Α, Κ) um einen halben Ton durch einen Strich quer durch den Buchstaben. Dagegen benutzte das diatonische Tongeschlecht stets nur das zweite und dritte Zeichen jeder Gruppe zur Bezeichnung der beiden das Halbtonintervall bildenden Töne, z. B. Β Γ für f′‿e′, Λ Μ für c‿h.

Die Grundskala (Stammtonleiter) der Griechen ist die dorische, diatonisch sich so darstellend:

e′ d′ c′‿h ‖ a g f‿e = Γ Η Λ‿Μ ‖ Π Τ Ϋ‿Ω

Alle andern Tonarten (Transpositionen) entstehen durch Umstimmung von Tönen dieser Skala, d. h. durch Verlegung der Halbtonschritte an andere Stellen. Den Halbton empfanden die Griechen wie wir als ein besonders schlusskräftiges Intervall, aber mehr im Absteigen als im Aufsteigen; deshalb setzen sich nun die Halbton-Triaden der Notenzeichen bei allen weiter zu bildenden Halbtönen unterhalb der Zeichen an, welche der dorischen Tonleiter eigen sind. Alle die Halbtöne, durch deren Einführung die ältesten Transpositionsskalen der Griechen, die hypodorische (mit 1 ♯), phrygische (mit 2 ♯), hypophrygische (mit 3 ♯), lydische (mit 4 ♯) und hypolydische (mit 5 ♯) entstehen, machen daher für die Wiedergabe in unserer Notenschrift ein Kreuz für den unteren Ton nötig (Kreuz-Tonarten); abgesehen von c und f, unter welchen ja in der Grundskala selbst die Halbtöne liegen, setzt sich also unter jedem Tone der dorischen Skala ein solcher chromatischer Zwischenton an:

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
ΑΒΓ			ΚΛΜ				ΧΫΩ
	ΔΕΖ	ΗΘΙ		ΝΞΟ	ΠΡϹ	ΤΥΦ	
(f′)⁀e′		d′	(c′)⁀h		a	g	(f)⁀e
	dis′	cis′		ais	gis	fis	

Wie man sieht, wird für diese 8 Halbtöne gerade das ganze Alphabet des Mittelteils aufgebraucht, wobei zu beachten ist, dass e und h in zwei Triaden (mit verschiedenen Zeichen) vorkommen, in der einen als untere, in der andern als obere Grenztöne des Halbtonintervalls; sobald nämlich diejenigen Halbtöne auftreten, welche unmittelbar an die beiden Halbtöne der Grundskala anschliessen ([f′]⁀e′⁀dis′, [c′]⁀h⁀ais) verschwinden die Buchstaben, welche in diesen figurierten, ganz aus dem Notenbilde (f′‿e′ = Α Β Γ; e′‿dis′ nicht etwa Γ Δ Ε, sondern Δ Ε Ζ).

3) Keins der bisher gefundenen Denkmäler der antiken Tonkunst steht in einer der noch weiter möglichen, später aufgekommenen Transpositionen, welche in unserer Notenschrift die Einführung von Noten mit ♭ bedingen würden (B-Tonarten). Die älteren griechischen Theoretiker verhalten sich gegen dieselben ablehnend, noch Claudius Ptolemaeus hält sie mit Ausnahme der einzigen mixolydischen für überflüssig. Diese freilich gehört unbedingt zu den ältesten; sie unterscheidet sich von der dorischen durch Einführung von b statt h. Der Schaltton zwischen a und h ist sogar der älteste in die Grundskala eingeschobene chromatische Ton; derselbe diente von jeher der Modulation, dem Ausweichen in ein transponiertes System, noch ehe man die transponierten Systeme als solche begriff und in grösserer Zahl aufstellte. Denn in der ältesten Zeit einfacher Diatonik, vor Ausbildung der Singnotenschrift, verstand man unter dorisch, phrygisch usw. nicht die durch Umstimmung einzelner Töne entstehenden Veränderungen der dorischen Skala von e′—e, sondern vielmehr anders begrenzte Oktavenausschnitte aus einer verlängerten dorischen Skala (Oktavengattungen):

e′ d′ c′⁀h a g f⁀e	= dorisch.		
d′ c′⁀h a g f⁀e d	= phrygisch	(transponiert	= e′ d′⁀cis′ h a g⁀fis e
c′⁀h a g f⁀e d c	= lydisch	„	= e′⁀dis′ cis′ h a⁀gis fis e
h a g f⁀e d c⁀H	= mixolydisch	„	= e′ d′ c′ b (!) a g f⁀e
a g f⁀e d c⁀H A	= hypodorisch	„	= e′ d′ c′⁀h a g⁀fis e
g f⁀e d c⁀H A G	= hypophrygisch	„	= e′ d′ cis′ h a⁀gis fis e
f⁀e d c⁀H A G F	= hypolydisch	„	= e′ dis′ cis′ h⁀ais gis fis e).

Erst als das Transpositionswesen in Aufnahme kam, bemerkte man, dass z. B. die Einführung von fis statt f die dorische Oktave e′—e zu einer hypodorischen machte, und nannte nun auch eine verlängerte Tonreihe mit fis statt f die „hypodorische Stimmung“. Erst im Rahmen eines solchen Systems transponierter Skalen trat nun auch hervor, dass die Einführung des b (!) statt h die dorische Skala zu einer mixolydischen machte, und weiterhin erkannte man, dass noch mehr solche Verschiebungen der Grundskalen durch Einführung weiterer Leittöne von oben zu den Tönen der Grundskalen möglich seien (wobei aber natürlich wieder die beiden Töne nicht in Frage kommen konnten, zu denen die Grundskala selbst solche Leittöne aufweist):

es＼ des＼ b＼ as＼ ges＼
(e)‿d c‿(h) a g f‿(e)

Die sämtlichen Halbtöne, welche in unserer Notenschrift ein b vor dem obern Tone erfordern, werden nun aber in der griechischen Notenschrift nicht wie die natürlichen Halbtöne und die ihnen gleichgebildeten soeben entwickelten Halbtöne mit ♯ vor dem unteren Tone durch drei nach einander folgende Buchstaben ausgedrückt, sondern durch Triaden mit Hiatus (mit einer Lücke), d. h. zwischen dem ersten und zweiten Buchstaben ist allemal einer übersprungen. Beibehalten wird dabei stets

das Tonzeichen für den der Grundskala angehörenden Ton (Η Κ Π Τ Χ); dazu ist noch ergänzend zu bemerken, dass die mittelsten Buchstaben der Triaden überhaupt nur dann angewendet werden, wenn der nächst tiefere ebenfalls gebraucht wird, also Λ nur, wo Μ gebraucht wird etc. Für f und c kommen daher, sobald die Halbtöne f e und c h verschwinden, nicht mehr Λ und Ɏ, sondern nur noch Κ und Χ zur Anwendung. Die Gruppen für die Halbtöne mit ♭ vor dem oberen Tone sind daher (vergl. dazu die Gesamttabelle):

es des b as ges

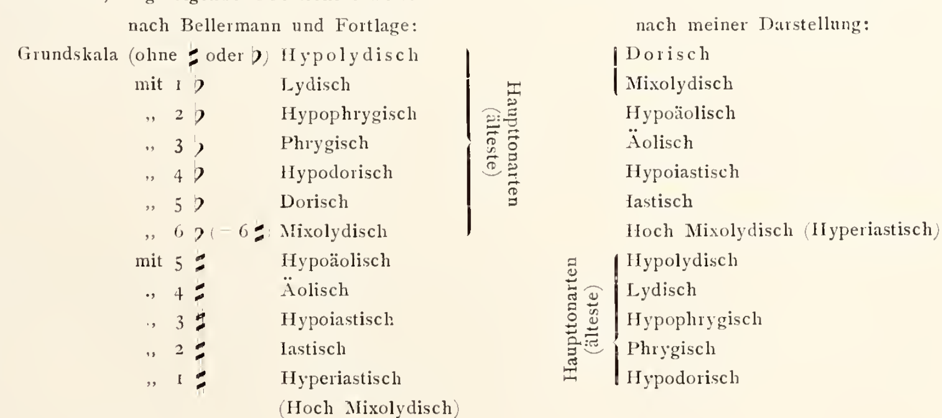
d c a g f

Δ . . . Ζ Η Η . . . Ι Κ Ν . . . Ο Π Π . . . C Τ Τ . . . Φ Χ

Die Künstlichkeit dieser Halbtonbezeichnungen und noch mehr der Doppelsinn, den die Buchstaben Η Π und Τ in den b-Tonarten erhalten (Η = d oder des, Π = a oder as, Τ = g oder ges, dazu noch Δ = e oder es, und Ν = h oder b) verraten deutlich genug, dass dieselben der Zeit der Entstehung dieses Notensystemes fremd gewesen sein müssen; wenn gleichwohl die Notenschrift diesen Doppelsinn später aufnahm, so ist das nur darum begreiflich, weil die zwei Bedeutungen desselben Zeichens einander fernstehenden Transpositionsskalen angehören, eine Verwechselung daher nicht möglich war.

Damit diese, wenn auch nur kurze, doch nicht unwichtige*) Erörterung einen

*) Die allgemein verbreitete Art der Übertragung der griechischen Notenzeichen in moderne Noten geht im Anschluss an die Monographien von Fortlage, „Das musikalische System der Griechen in seiner Urgestalt“ [1847] und Fr. Bellermann, „Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen“ [1847] von der Annahme aus, dass die Grundskala des griechischen Tonsystems die hypolydische sei. Beide Forscher kamen zu dieser Auslegung durch den Umstand, dass die (aber als Scala niemals vorkommende) Folge der dritten (tiefsten) Zeichen der Triaden des mittleren Alphabets (Γ͡Ζ Ι Μ Ο͡C Φ Ω) die Tonabstände einer hypolydischen Oktavengattung aufweist; indem sie nun diese durch Noten ohne Versetzungszeichen wiedergeben zu müssen glaubten (f′‿e′ d′ c′‿h a g f), kamen sie zu dem verwunderlichen Resultat, dass die gerühmte Haupttonart der Griechen, die dorische, erst nach Einführung von 5 chromatischen Veränderungen (5 ♭) aus dieser Grundskala entwickelt werden kann. Meine obige Skizze erweist, dass ein genügender Grund für diese künstliche Ableitung des Dorischen vom Hypolydischen überhaupt gar nicht vorliegt, dass vielmehr, sobald man die dorische Skala als Grundskala annimmt, alles Weitere sich ungezwungen erschliesst. Wie verschieden nach beiden Systemen das Endresultat ausfällt, mag folgende Übersicht erweisen:



nach Bellermann und Fortlage:			nach meiner Darstellung:	
Grundskala (ohne ♯ oder ♭)	Hypolydisch	Haupttonarten (älteste)	Dorisch	
mit 1 ♭	Lydisch		Mixolydisch	
„ 2 ♭	Hypophrygisch		Hypoäolisch	
„ 3 ♭	Phrygisch		Äolisch	
„ 4 ♭	Hypodorisch		Hypoiastisch	
„ 5 ♭	Dorisch		Iastisch	
„ 6 ♭ (= 6 ♯)	Mixolydisch		Hoch Mixolydisch (Hyperiastisch)	
mit 5 ♯	Hypoäolisch		Hypolydisch	Haupttonarten (älteste)
„ 4 ♯	Äolisch		Lydisch	
„ 3 ♯	Hypoiastisch		Hypophrygisch	
„ 2 ♯	Iastisch		Phrygisch	
„ 1 ♯	Hyperiastisch (Hoch Mixolydisch)		Hypodorisch	

praktischen Wert für die Zwecke dieser Arbeit habe, gebe ich nun eins der erhaltenen Monumente griechischer Notenschrift, nämlich den „Hymnus an die Sonne“ des Mesomedes (aus dem 2. Jahrh. n. Chr.) in antiker Notierung und übertragen in moderne Noten. Eine phototypische Wiedergabe der Notierung, wie sie in der (freilich viel jüngeren) Kopie in der Markusbibliothek zu Venedig (Cod. Ven. Marc. VI. 10) aussieht, findet man in C. v. Jans hochverdienstlicher Ausgabe der „Musici scriptores graeci“, Leipzig, Teubner, 1895. Die Notenzeichen bestimmen nur die Töne; der Rhythmus wird durch den Text bestimmt; doch ist ein paar mal durch ⊔ über dem Notenzeichen die stärkere Dehnung der vorletzten Silbe angedeutet. Das Versmass ist ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | — ◡ | —. An Stelle der beiden Kürzen zu Anfang erscheint wiederholt nur eine einzige (einfacher Auftakt statt des doppelten) und die beiden Werte — ◡ des vorletzten Fusses werden mehrfach zu einer dreizeitigen Länge zusammengezogen:

῞ΥΜΝΟΣ ᾿ΕΙΣ ῞ΗΛΙΟΝ.

Εὐφαμείτω πᾶς αἰθήρ
Γῆ καὶ πόντος καὶ πνοαί
῎Ουρεα τέμπεα σιγάτω
῏Ηχοι φθόγγοι τ᾿ ὀρνίθων
Μέλλει γὰρ πρὸς ἡμᾶς βαίνειν
Φοῖβος ἀκερσεκόμας εὐχαίτας.

CCC C I C PC ΦC
Χιονοβλεφάρου πάτερ ᾿Αοῦς

ΦMMMM M CΦMI M
Ροδόεσσαν ἵς ἄντυγα πώλων

M I M IPM IZZ
Πτανοῖς ὑπ᾿ ἴχνεσσι διώκεις

MZM ZIMIM ZI
Χρυσέαισιν ἀγαλλόμενος κόμαις

M I ZI MIPΦ CPPC
Περὶ νῶτον ἀπείριτον οὐρανοῦ

CPM MMMM MIM
᾿Ακτῖνα πολύστροφον ἀμπλέκων

IM PMIZI MPPC
῎Αιγλας πολυδερκέα παγὰν

CP MM MCR ΦMM
Περὶ γαῖαν ἅπασαν ἑλίσσων

MIZ Z ZI ZE IEZ
Ποταμοὶ δὲ σέθεν πυρός ἀμβρότου

PMI ZZI MPC
Τίκτουσιν ἐπήρατον ἁμέραν

C Φ CPMMMPPC
Σοὶ μὲν χόρος εὔδιος ἀστέρων

M IMM IPMIZ Z
Κατ᾿ ῎Ολυμπον ἄνακτα χορεύει

ZZM ZZ MZ IEZ
῎Ανετον μέλος αἰὲν ἀείδων

MIZZ MIPφ ZZ
Φοιβηίδι τερπόμενος λύρᾳ

CPM M MCP MMIM
Γλαυκὰ δὲ πάροιθε Σελάνα

I M IMM PMIZ Z
Χρόνον ὥριον ἁγεμονεύει

MIZ IM I ΦC PMPC
Λευκῶν ὑπὸ σύρμασι μόσχων

CCC C C C PC PφPM
Γάνυται δέ τέ σοι νόος εὐμενὴς

M IZIM I φ CPMPC
Πολυείμονα κόσμον ἑλίσσων.

Die allein in diesem Hymnus vorkommenden Halbtöne E Z (= e′ dis′) und P C (= a gis) ergeben die Stimmung e′⌒dis′ cis′ h a⌒gis fis e, d. h. lydisch (cis-moll). Die Übertragung in moderne Notenschrift gewinnt daher folgendes Aussehen (zur Verdeutlichung des harmonischen Sinnes vierstimmig Note gegen Note gesetzt, die Melodie im Tenor liegend [durch grössere Notenform hervorgehoben]):
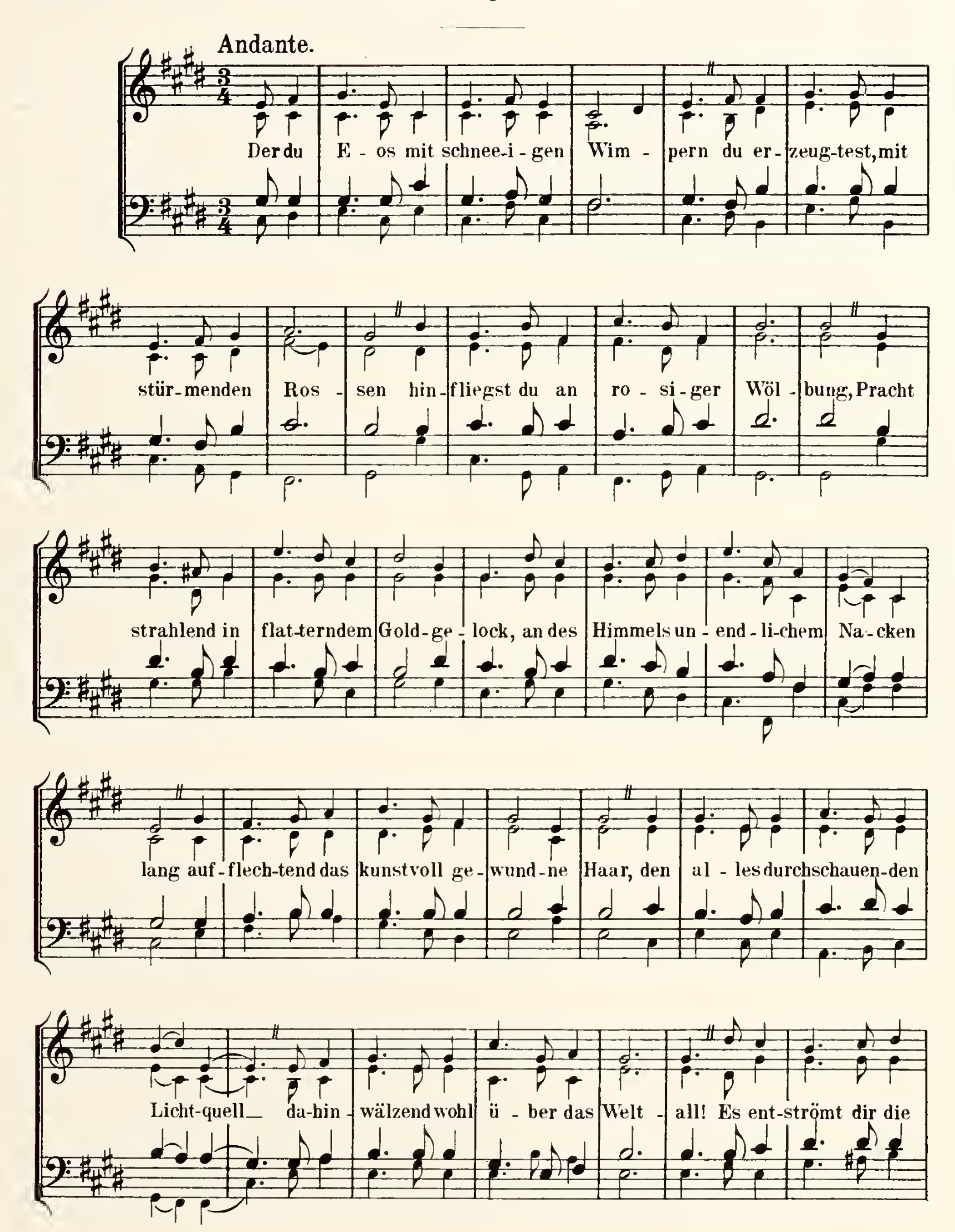
Schweiget Erd' und Himmel nun,
Meereswog' und Windgebraus,
Waldige Höhen und Wiesengrund,
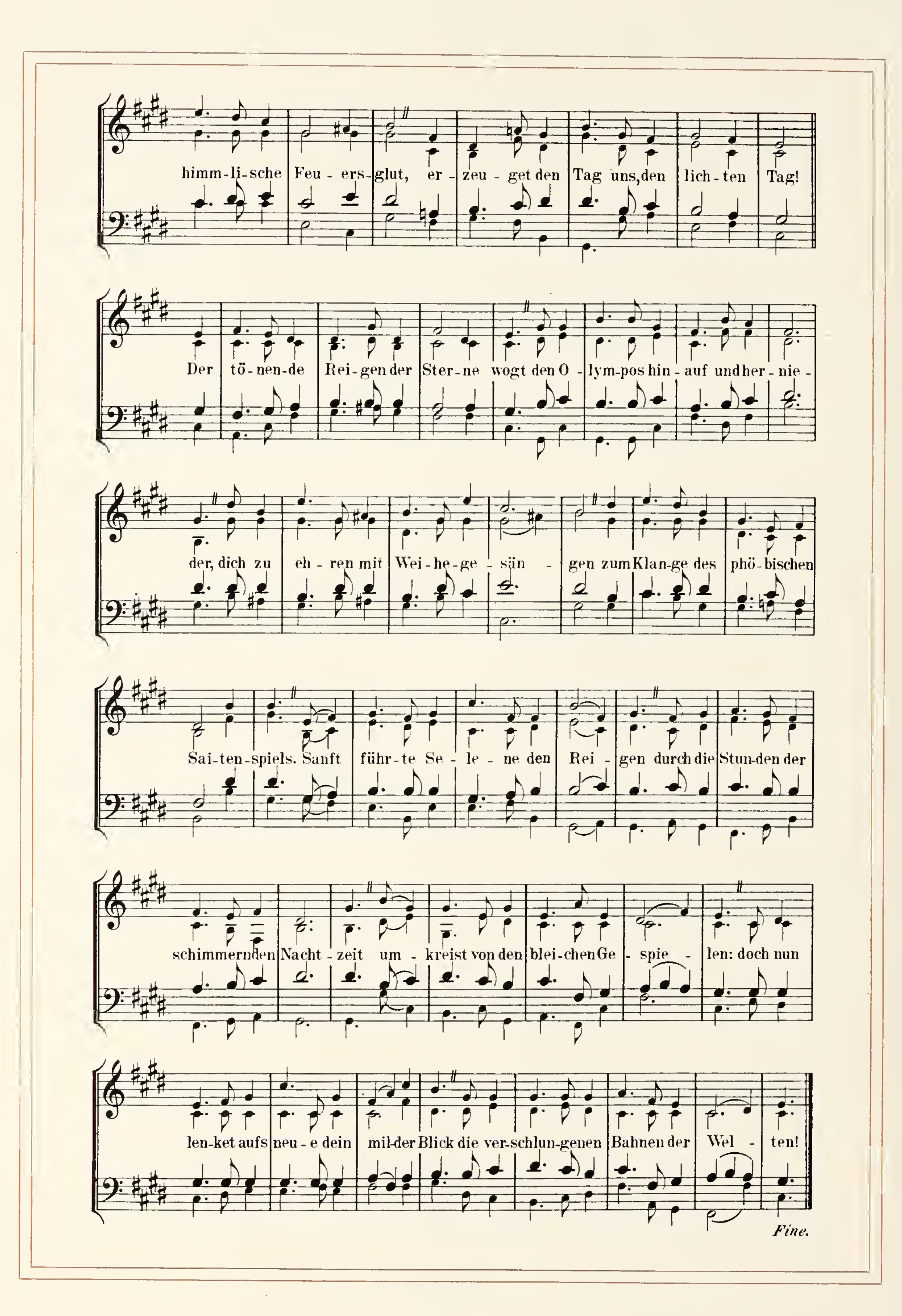
✳

Wiederhall und Vogelsang:
Seht, er kommt dahergezogen,
Phöbos, in wallenden Locken prangend!

✳

Hymnus
an die Sonne.





himm-li-sche Feu - ers-glut, er - zeu - get den Tag uns,den lich - ten Tag!
Der tö-nen-de Rei-gen der Ster-ne wogt den O - lym-pos hin - auf und her - nie -
der, dich zu eh - ren mit Wei-he-ge - sän - gen zum Klan-ge des phö-bischen
Sai-ten-spiels. Sanft führ-te Se - le - ne den Rei - gen durch die Stun-den der
schimmernden Nacht - zeit um - kreist von den blei-chen Ge - spie - len: doch nun
len-ket aufs neu - e dein mil-der Blick die ver-schlun-genen Bahnen der Wel - ten!
Fine.



2. Die Neumenschrift.

Um die Zeit, wo Isidor von Sevilla die Unmöglichkeit betonte, Melodien aufzuschreiben, war bereits die griechische Notenschrift mit der gesamten griechischen Kultur durch die Stürme der Völkerwanderung vernichtet; die Eroberung Alexandrias durch die Araber (641) hob auch deren letzte Zufluchtsstätte auf. Dass bereits im 7. Jahrhundert jene neue Art der Notenschrift existiert hätte, welche wir heute unter dem Namen der Neumenschrift kennen, ist bisher noch nicht erwiesen; doch führt die Tradition die Notierung der Kultusgesänge der christlichen Kirche auf den bereits 604 gestorbenen Papst Gregor I. zurück, wobei — die Richtigkeit der besonders in neuerer Zeit stark angefochtenen Tradition angenommen — noch die Frage offen bleibt, ob diese Notierungsweise nicht vielleicht gar noch älter ist als Gregor. Dokumentarisch ist die Existenz der Neumenschrift bis ins 8. Jahrhundert erwiesen; es ist aber freilich kaum anzunehmen, dass der bereits im 7. Jahrhundert, ja schon lange vorher, sehr ansehnliche Schatz kirchlicher Melodien Jahrhunderte lang ohne jede Niederschrift existiert haben sollte, obgleich einer der ältesten Berichterstatter über jene alten Gesänge, die zuerst von den Griechen komponierten Antiphonen und die „vor langer Zeit" in Italien aufgekommenen Responsorien, kein anderer ist als gerade Isidor von Sevilla, der doch die Existenz einer Notenschrift ausdrücklich leugnet.

Allerdings ist aber Isidors Ausspruch doch nicht ganz und gar beweiskräftig gegen die Existenz der Neumenschrift zu seiner Zeit; ja, er selbst könnte dieselbe gekannt und dennoch jenen Ausspruch gethan haben! Die Neumenschrift war nämlich gerade bezüglich der Notierung der Tonhöhen viel unbestimmter als die untergegangene griechische Notenschrift, freilich ihr dafür in anderer Weise entschieden überlegen; jedenfalls konnte jemand, der die Neumenschrift kannte, sehr wohl sagen: „Wenn nicht das Gedächtnis die Töne festhält, gehen sie verloren, da man sie nicht aufschreiben kann." Ein Schriftsteller des 9. oder 10. Jahrhunderts (Hucbald) bezeichnet die Neumenschrift geradezu als eine blosse Gedächtnishilfe *(rememorationis subsidium)*. Lange haben die Musikhistoriker nach einem Schlüssel für die Tonhöhenbedeutung

und die Rhythmik der Neumen gesucht; heute sind wohl diese Versuche als gänzlich hoffnungslos allgemein aufgegeben worden, da die Überzeugung sich mehr und mehr gefestigt hat, dass die Neumenschrift zu keiner Zeit nach diesen beiden Richtungen mehr geleistet hat und mehr leisten konnte, als uns aus der Zeit ihrer Umbildung zur heutigen Notenschrift durch Verbindung mit dem die Tonabstände feststellenden Liniensystem mit Bestimmtheit überliefert ist. Besonders haben die ausgedehnten Untersuchungen des Benediktiners Prof. theol. Dom Pothier (Les mélodies Grégoriennes, Tournai 1880) dazu beigetragen, die Gewissen der Musikhistoriker von dem auf ihnen lastenden Alb der Ungewissheit über den Sinn der Neumenzeichen zu befreien. Eigentlich neues hat Pothier kaum beigebracht, aber er hat durch gründliche Studien die Konstanz und Verlässlichkeit der Tradition erwiesen, sodass zwar noch Arbeit genug für diejenigen geblieben ist, denen die Restitution der gregorianischen Melodien in ihrer ursprünglichen Fassung am Herzen liegt, alle Hoffnungen aber, noch andere als die bisher bekannten Aufschlüsse über den Sinn der Neumen ans Licht zu bringen, geschwunden sind. Solche sind daher auch schwerlich von Dr. Oscar Fleischers „Neumenstudien" (1. Teil 1895) zu erhoffen.

Während die griechische Notenschrift mit grosser Bestimmtheit jeden einzelnen Ton der Melodie forderte und auch Mittel besass, die Tondauerverhältnisse (den Rhythmus) durch Längezeichen (– zweizeitig, ⊔ dreizeitig usw.) zu bestimmen, zeichnete die Neumenschrift vielmehr in erster Linie die Tonhöhenbewegung der Melodie sinnlich anschaulich nach, zwar nicht minutiös, aber doch immerhin so, dass jemand, der die Melodie kannte, aus solcher Nachzeichnung in Fällen, wo sein Gedächtnis ihn im Stich lassen wollte, eine wirkliche Hilfe haben konnte. Der Name Neume kommt vom griechischen Νεῦμα (Wink) und kennzeichnet in der That treffend das Wesen der Sache.

Durch die Versinnbildlichung von Steigen und Fallen der Tonhöhe durch aufwärts und abwärts gebogene Linien kommt ein ganz neues Mittel zur Anwendung, eins, an das die Griechen niemals gedacht haben; dasselbe in seinen Anfängen gewiss sehr unzulänglich und prekär, war bestimmt, im Laufe der Jahrhunderte zu einer hohen Bedeutung zu gelangen: man kann getrost sagen, dass ohne dasselbe der gewaltige Aufschwung der musikalischen Kunst, den das spätere Mittelalter brachte, wohl unmöglich gewesen wäre. Unsere herrliche heutige Notenschrift wurzelt mit ihrem besten Teile gerade in der Neumenschrift.

Mehr und mehr hat sich die Erkenntnis durchgerungen, dass die Accentzeichen der alexandrinischen Grammatiker (Aristophanes von Byzanz im 3. Jahrh. v. Chr.): die Prosodeia oxeia (Accent aigu ´), Prosodeia bareia (Accent grave `) und die Prosodeia perispomene (Accent circonflexe ˜) die Uranfänge der Neumenschrift bilden, resp. dass man bei dem Versuche, die Erhebungen und Senkungen der Stimmen beim Psalmenvortrage zu notieren, zu diesen Zeichen griff. Es ist daher keineswegs unmöglich, dass die Anfänge der Neumenschrift bis in die ersten Jahrhunderte unserer Zeitrechnung zurückreichen. Demnach wären die aufsteigende Linie für die Erhebung der Stimme, die abwärts gerichtete für das Gegenteil und die ersten einfachen Verbindungen beider als die ersten Ausgangspunkte für die Entwickelung der Neumen zu betrachten. Noch Aurelian von Reomé (im 9. Jahrh.) lehrt in seiner Musica disciplina (Gerbert, Script. I, S. 55) den richtigen Vortrag des „Gloria patri" in den verschiedenen Kirchentönen mittels Anweisung, wo ein Accentus gravis oder acutus oder eine circumflexio vocis anzubringen ist!

Allein die eigentliche Neumenschrift geht, soweit wir dieselbe zurückverfolgen können, noch über die Nachzeichnung der Erhebung oder Senkung der Stimme zurück auf die Zerlegung dieser beiden Bewegungsarten in ihre beiden Urelemente: das „Unten“ und das „Darüber“ oder das „Oben“ und das „Darunter“, indem sie als Zeichen für einzelne Töne den Punkt und den aufrechten Strich (Virga, Virgula) anwendet, und der Virga gegenüber dem Punkt die Bedeutung des Höher beilegt:

·/ = tief und sodann hinauf,
/· = hoch und sodann herunter.

Mannigfache derartige Verbindungen von mehreren Punkten mit einer Virga sind möglich und wurden angewendet:

.·/ = der 2. und 3. Ton höher als der erste.
/·. = der 2. und 3. Ton tiefer als der erste.
.·/·. = zwei steigende und sodann zwei fallende Schritte

usw. usw.

An Stelle oder neben solcher isolierten Darstellung der einzelnen Töne der Melodie bürgerten sich aber bald Zusammenziehungen derselben in mancherlei geschwungene Kurven ein, deren Sinn ebenso leicht verständlich ist, nämlich:

⌟/ an Stelle von ·/
„ „ „ .·/
„ „ „ ·/·
/\ „ „ „ /·
„ „ „ /·.
N „ „ „ /·/ usw.

Ausser diesen aus Punkten und Virguln zusammengezogenen Neumen unterschied man noch einige Zeichen für gewisse Gesangsmanieren (Verzierungen), welche unter den verschiedenartigsten Namen auftreten. Die wichtigsten derselben sind:

der Triller (Quilisma, Tremula, Vinnola),
der Pralltriller (Plica ascendens, Porrectus, Oriscus, Epiphonus, Hemivocalis),
der Mordent (Plica descendens, Sinuosa, Ancus),
„ „„ das Vibrato (Pressus, Repercussa).

Manche Namen und Zeichen werden von verschiedenen Autoren verschieden gebraucht; ich verweise deshalb auf Dom Pothiers „Mélodies Grégoriennes“ (deutsch von Kienle 1881), sowie den begleitenden Text der monumentalen Publikation der Benediktiner von Solesmes „Paléographie musicale“, welche (1889—1896) die ältesten und bedeutsamsten Codices des gregorianischen Gesangs in phototypischer Wiedergabe brachte (mehrere hundert Blätter Faksimile in gr. Folio). Die Neumen wurden zuerst äusserst fein und zierlich, fortlaufend über den Text der Gesänge geschrieben (vgl. Tafel Ia); im Laufe der Zeit wurden die Züge entsprechend den Schriften der Texte derber und gröber (s. Tafel Ib), besonders nach der durch Guido von Arezzo um 1026 bewirkten Vervollkommung der Neumenschrift (Einzeichnung der Neumen in ein System von vier Linien, welche die Tonhöhenbedeutung der einzelnen Zeichen fest bestimmten). Denn die Möglichkeit und Absicht, die einzelnen

Tongebungen unzweideutig zu markieren, führte zunächst zur Anwendung stärkerer Druckstriche für die eigentlichen Notenkörper, welche durch feinere Haarstriche verbunden wurden, z. B.



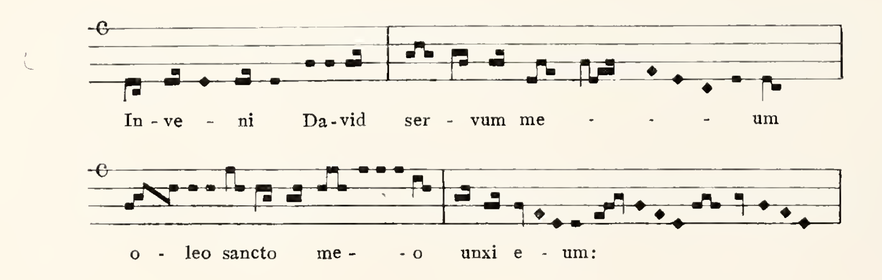
und bereits im 12. Jahrhundert entstanden auch schon die quadratischen Formen der Notenkörper (die sogen. Choralnote, Nota quadrata):



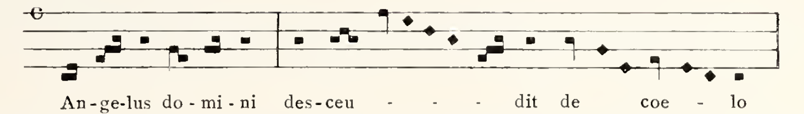
welche sich fast unverändert durch Jahrhunderte, ja bis heute so hielten, während Frakturschriften auf eine den Buchstaben des Textes ganz ähnliche Gestaltung der Neumen hinwirkten, bei der die Unterscheidungen von Notenköpfen und Verbindungsstrichen wieder verschwanden und die alten Neumenformen in verdickten eckigen Nachbildungen wieder auflebten (gothische, deutsche Choralnote, Nägel- und Hufeisenschrift):



Unsere Tafel I giebt je ein Beispiel der ältesten, feinst gezeichneten Neumen (aus dem Cod. 121 der Bibliothek zu Kloster Einsiedeln, einem im 10.—11. Jahrh. geschriebenen Antiphonale Missarum, dem III. Bande der Paléographie musicale der Benediktiner von Solesmes entnommen) und der mässig verdickten Formen, welche dieselben annahmen, nachdem sie auf Linien gesetzt worden (Fragment eines Graduale aus dem XII.—XIII. Jahrh., in meinem Besitz). Das erste Beispiel enthält über dem Text ausser der eigentlichen Neumierung die in grosser Zahl beigeschriebenen Romanusbuchstaben, Specialanweisungen für den Vortrag durch Buchstaben, welche abgekürzte Worte vorstellen (t = teneatur, c = celeriter usw.). Zur Erläuterung des Sinnes der Tonzeichen für die Melodieführung teile ich hier die Form mit, in welcher Dom Pothier den Anfang des in der ersten Columne notierten Responsorium graduale (RG) „Jnveni David" in seinem 1883 zu Tournai gedruckten Liber gradualis auf Grund der Vergleichung einer sehr grossen Zahl alter Handschriften ohne und mit Linien fassen zu müssen geglaubt hat:



Der Anfang des zweiten Beispieles (Versus Allelujaticus „Angelus domini“ sieht bei Dom Pothier so aus):

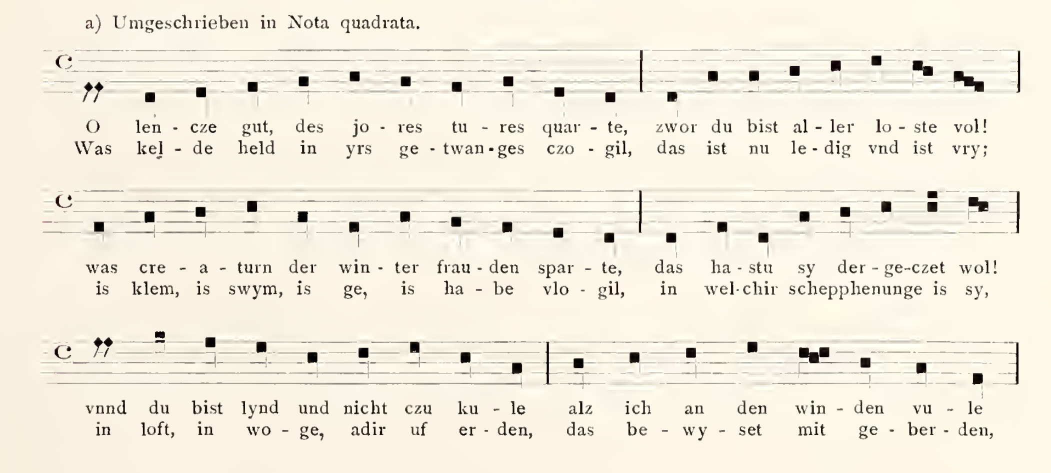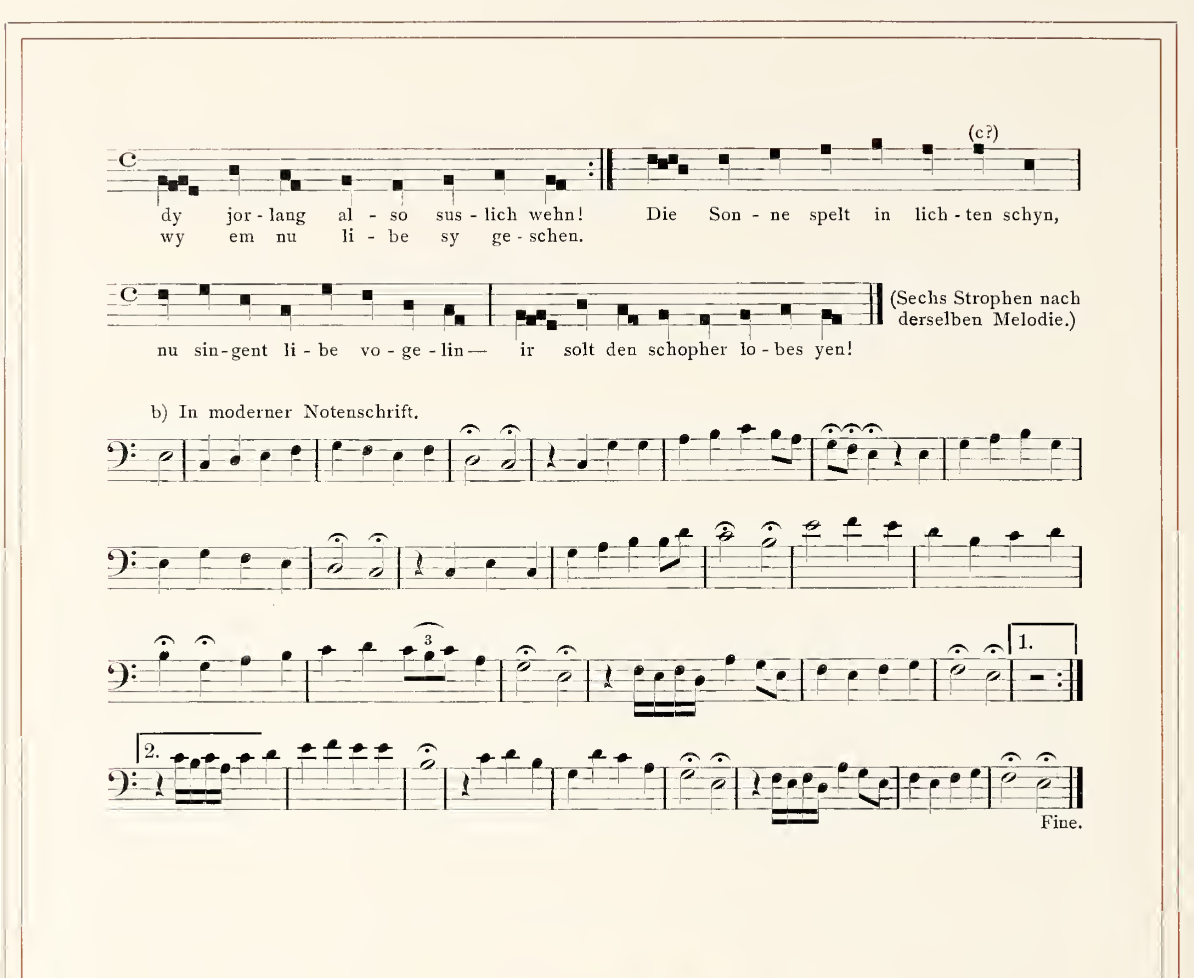


was beinahe exakt mit der Notierung des Beispiels übereinstimmt. Diese neueste Übertragung giebt zugleich ein reines Bild der Nota quadrata, d. h. der Form, welche die Neumen annahmen, als man den Notenköpfen viereckige Gestalt gab, was bereits im 12. Jahrhundert, aber nicht allgemein geschah (es ist das die Gestalt der Neumen, welcher die Mensuralnotenschrift ihre Zeichen entnahm). Die späteren Formen, welche aus den Manuskripten direkt in die Druckwerke übergingen, sind aus unseren Facsimilierungen alter Missaldrucke leicht zu ersehen (Taf. XII—XXII).

Auf Taf. II gebe ich als Beispiel von Neumierung neuerfundener Melodien im 14. Jahrh. eine Seite aus Konrad v. Queinfurts († 1382) reizendem Frühlingslied „O lencze gut, des jores tures quarte“ (Cod. 1305 der Leipziger Universitätsbibliothek), welches besonderen Anspruch auf allgemeines Interesse hat, weil es im protestantischen Kirchengesange weiterlebt. Die Neumen haben, soweit auf eine Silbe nur ein Ton kommt, ausnahmslos Punktform (aber in der Gestalt ♩), da ja eine Unterscheidung von Virga und Punkt gegenstandslos ist, sobald die Neumen auf Linien gestellt werden. Die Anfangsnote, welche jedenfalls verlängert werden soll, ist bei mehreren Zeilen durch ein Pressus (verdoppelten Punkt) gefordert. Die zusammengesetzten Neumen geben ein deutliches Bild von der Ersetzung der fast drucklosen feinen Züge der älteren Neumen durch die deutlich den einzelnen Tongebungen ihre Stelle auf dem Liniensystem anweisenden (seit dem 11. Jahrh.). Auch diesem Beispiel stelle ich hier seine Übertragung in modernen Noten gegenüber; da der Rhythmus durch das Metrum des Gedichtes bestimmt ist (mit selbstverständlicher Dehnung der Reimsilben), so wird eine Wiedergabe mit heutigen Mensuralzeichen so aussehen müssen:

O lencze gut, des jores tures quarte!

Von **Konrad von Queinfurt** (gest. 1382).




(c?)
dy jor - lang al - so sus - lich wehn! Die Son - ne spelt in lich - ten schyn,
wy em nu li - be sy ge - schen.
nu sin - gent li - be vo - ge - lin — ir solt den schopher lo - bes yen!
(Sechs Strophen nach derselben Melodie.)
b) In moderner Notenschrift.
1.
2.
Fine.





3. Die Mensuralnotenschrift.

Den bedeutsamsten Wendepunkt in der Geschichte der Notenschrift bildet die Reform der Neumenschrift durch Guido von Arezzo (um 1026) durch Bestimmung der Tonhöhenabstände mittels Einzeichnung der Neumen in ein dem heutigen vollständig entsprechendes System von (4) Linien. Unmittelbar nach Verwirklichung dieses gewaltigen Fortschrittes geschah auch der erste Schritt zur letzten Vervollkommnung der Notenschrift, welche darin bestehen musste, nun auch die Tondauerverhältnisse (den Rhythmus) unzweideutig zu bestimmen. Man verfiel dafür gleich von Anfang an auf das zweckmässige bis heute festgehaltene Mittel, die Tondauer durch die Gestalt der Notenzeichen selbst auszudrücken, und zwar boten sich dafür zunächst die beiden Urzeichen der Neumenschrift, die Virga und der Punkt, als die selbstverständlichen und nächstliegenden dar. Die Unterscheidung von Virga und Punkt zur Veranschaulichung der verschiedenen Tonhöhe ward gegenstandslos, sobald man die Zeichen auf Linien setzte; es wurde daher diese Verschiedenheit der Zeichen für den Einzelton anderweit verfügbar. Zwar behielten die Notierungen der kirchlichen Gesänge fast durchweg gewohnheitsmässig die alten Formen und damit auch die Unterscheidung der Virga und des Punktes bei; aber es bürgerte sich doch wenigstens für die Notierung neuer Gesänge mittels Neumen allmählich der Usus ein, entweder das Zeichen der Virga oder das des Punktes für den Einzelton zu wählen (so in den ältesten Notierungen neuer Hymnen, Sequenzen, Lais und geistlicher und weltlicher Lieder, in denen man sich wohl hüten muss, einfache Anwendungen der altüblichen Neumierung einerseits oder gar der Mensuralnotierung andrerseits zu sehen). Bereits im 11., jedenfalls im 12. Jahrhundert wurden von den ersten Pionieren des kontrapunktischen Stils, des mehrstimmigen Satzes in ungleichen Notenwerten, die Zeichen der Virga und des Punktes zur Unterscheidung von Länge und Kürze des Tones verwendet:

▀| Longa, ■ Brevis.

die merkwürdige Ausnahme dauernd bestehen, dass in den Ligaturen Noten von der Gestalt der Brevis den Wert einer Longa oder Semibrevis haben konnten und umgekehrt. Die Bestimmungen dafür, welche sich allmählich aus den oben angedeuteten Anfängen entwickelten, sind folgende:

1) Die erste Note ist eine Brevis, wenn sie die Form der ersten Note einer Ligatur der Choralnotierung hat *(Ligatura cum proprietate).*

2) Die letzte Note ist Longa, wenn sie die Form der letzten Note einer Ligatur der Choralnotierung hat *(Ligatura cum perfectione).*
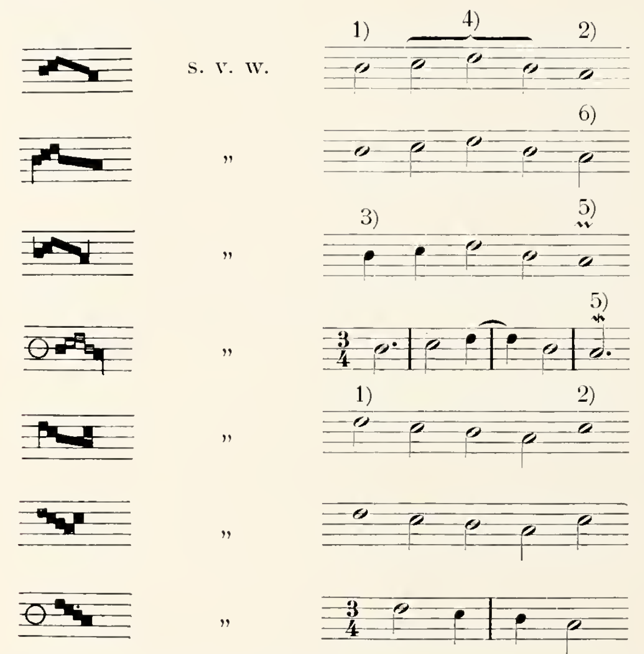
3) Die beiden ersten Noten einer Ligatur sind Semibreven, wenn die erste Note einen Strich aufwärts hat *(Ligatura cum opposita proprietate).*

4) Jede mittlere Note einer Ligatur (d. h. die nicht erste oder letzte ist) gilt als Brevis (ausgenommen die zweite des Falles bei 3).

5) Ein aufwärts oder abwärts gerichteter Stiel an der letzten Note bedeutet für dieselbe die Verzierung mittels einer *Plica (ascendens* oder *descendens).*

6) Die Vereinigung zweier Notenkörper in einen schrägen Zug *(Figura obliqua)* ist inmitten einer Ligatur bedeutungslos (d. h. beide Töne sind Breves wie sonst auch); am Ende bedeutet sie, dass die letzte Note nicht eine Longa, sondern eine Brevis ist.

Hiernach ist die folgende Tabelle zu verstehen (in der Übertragung sind die Werte auf den vierten Teil verkürzt):



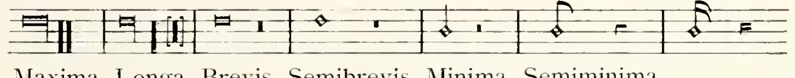
Etwa um 1450 wurde die schwarzrote (schwarzweisse) Notierung allgemein durch die weissschwarze verdrängt, derart, dass für gewöhnlich alle Noten unausgefüllt gelassen (nur die Umrisse gezeichnet) wurden und nur in den Fällen, wo vorher die rote Farbe (der Color) zur Anwendung kam oder die Note behufs späterer (häufig nachher unterlassener) Füllung mit roter Farbe weiss gelassen wurde, nunmehr die Füllung eintrat, auf welche der Name Color auch überging (als nigredo [Schwärzung], oder wegen der Reduzierung der Werte auf ²/₃ Hemiolia genannt). Gleichzeitig kam auch die Plica

ausser Gebrauch (worin man nicht einen Beweis zu sehen hat, dass die Verzierungen unbeliebt wurden, sondern vielleicht eher einen dafür, dass allerlei anderweite Verzierungen aufkamen, die nicht notiert, sondern nach Geschmack hinzugefügt wurden, deren Schicksal nunmehr die Plica teilte). Mit dem Verschwinden der Plica wurde aber der abwärtsgehende Strich an der letzten Note disponibel zur Bezeichnung derselben als Longa, wenn sie höher war als die vorletzte, und die oft lästige und undeutliche Stellung der letzten Note über der vorletzten (s. oben Beispiel 5) wurde damit überflüssig:

NB.

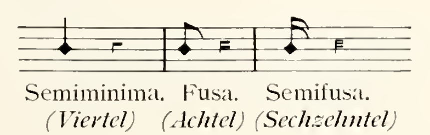
s. v. w.

Die Notenformen wurden nunmehr, abgesehen von der heute üblichen Rundung der Notenkörper, den unseren vollkommen gleich; nur wurden noch bis zu Ende des 17. Jahrhunderts im Druck die Achtel, Sechzehntel etc. einzeln mit Fähnchen versehen. Ich füge jeder Note ihr Pausenzeichen bei:



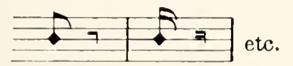
Maxima. Longa. Brevis. Semibrevis. Minima. Semiminima.
(Ganze) (Halbe) (Viertel) (Achtel)

Anstatt die Zahl der Fähnchen weiter zu vermehren, verfiel man aber bereits vor 1450 darauf, die Semiminima in der Gestalt der Minima, aber rot statt schwarz, zu zeichnen bezw. beim Wechsel der Rolle des Color als schwarze Minima, und erst für die Fusa das Fähnchen einzuführen:



Semiminima. Fusa. Semifusa.
(Viertel) (Achtel) (Sechzehntel)

Dabei ergab sich zunächst ein lästiger Widerspruch zwischen der Zahl der Fähnchen der Noten und der Pausen, der durch Umdrehung der Pausen-Fähnchen vom Achtel ab beseitigt ward:



etc.

Ein detaillirtes Eingehen auf sonstige Specialeigentümlichkeiten der Mensuralnotierung früherer Jahrhunderte muss ich mir versagen und erwähne nur noch, dass im Laufe des 17. Jahrhunderts allmählich die Bestimmungen der dreiteiligen Mensur gänzlich ausser Gebrauch kamen, womit auch der Color überflüssig wurde.
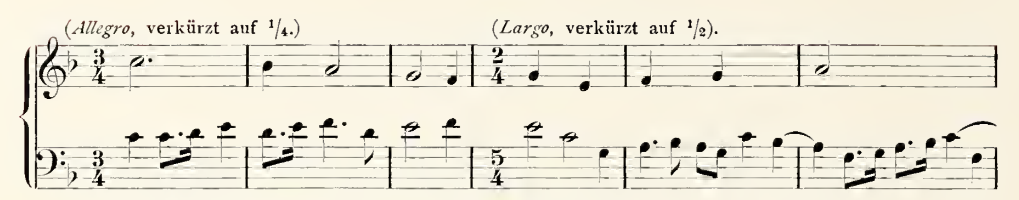
Beispiele der Mensuralnotierung führen unsere Tafeln IX und XXIV—XXVIII vor. Das erste derselben aus Franchinus Gafurius' „Practica musicae" (1496) übertrage ich hier in der Weise, dass für den keine Mensurveränderung erleidenden (dasselbe Tempo festhaltenden) Tenor die einmal gewählte Art der Verkürzung der Werte bis zu Ende bleibt; dadurch fallen alle Tempoveränderungen und die Übergänge aus einer Form der Verkürzung der Original-Notierung in eine andere, ja selbst in die Verlängerung, durchweg in den Diskant:

Beispiel proportionaler Notierung

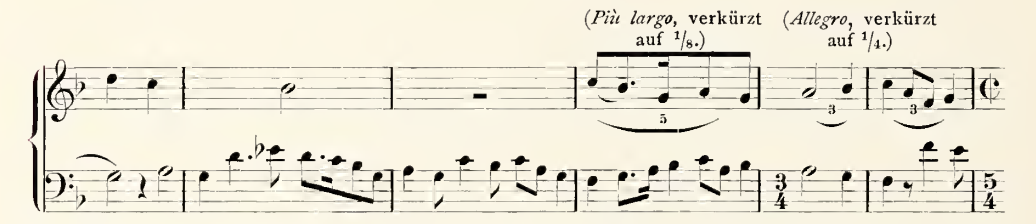
aus
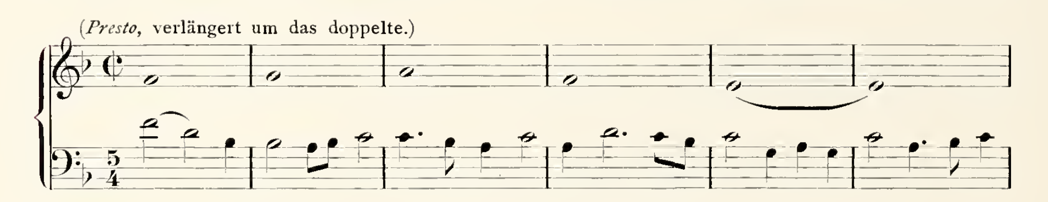
Franchino Gafori's „Practica musicae" (1496) fol. 285r.
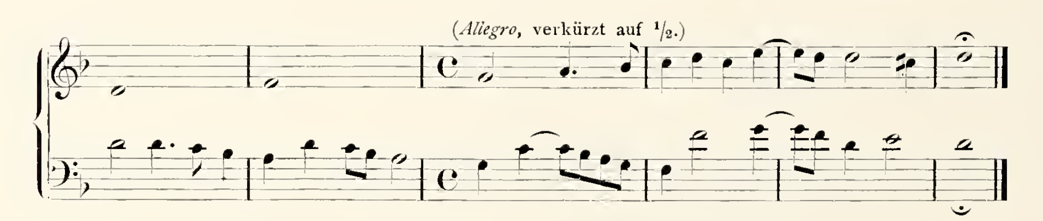
(Taf. IX.)



(Das Tempo bleibt im Tenor vom Anfang bis zum Ende dasselbe; die Tenorstimme ist durchweg auf den vierten Teil der Werte der Originalnotiernng verkürzt.)











4. Die Tabulaturen.

Neben der im vorigen kurz geschilderten Entwickelung der bis ins 16. Jahrhundert für die Vokalmusik fast ausschliesslich zur Verwendung kommenden Neumenschrift und der aus ihr hervorgegangenen Mensuralnotenschrift ging, jedenfalls seit dem 15. Jahrhundert, wahrscheinlich aber schon länger, eine von jener merkwürdig unabhängige und selbständige Entwickelung der Notierungen für die Musikinstrumente, welche insgesamt „Tabulaturen" genannt werden. Ausser den uns erhaltenen Arten von Tabulaturen mag es in früheren Jahrhunderten deren wohl noch andere von einander mehr oder weniger verschiedene gegeben haben.

Das gemeinsame aller Tabulaturen ist die Bestimmung der Dauerwerte der Töne durch besondere von den Tonhöhenbezeichnungen getrennte Zeichen. Diese vielleicht sehr alten rhythmischen Wertzeichen (wenn es wahr ist, dass im 13. Jahrhundert die Mensuralnotenschrift die Formen für die kleineren Notenwerte von der Semibrevis ab denen der Tabulaturen nachbildete) sind:

• (im 15. Jahrhundert der Brevis gleichgestellt), die längste Note, Ganze.
| „ „ „ Semibrevis „ „ halbe Note.
┌ „ „ „ Minima „ das Viertel.
┌ „ „ „ Semiminima „ „ Achtel.
⊧ „ „ „ Fusa „ „ Sechzehntel.

Diese Zeichen sind allmählich immer mehr in die Mensuralmusik eingedrungen, besonders seit dem 17. Jahrhundert, wo die sich mit Vorliebe der deutschen Tabulatur bedienenden Organisten das Hauptkontingent zu den Komponisten wenigstens für die Kirche zu stellen anfingen. Diese an die Fähnchen und Doppelfähnchen gewöhnten Komponisten bevorzugten mehr und mehr die kleineren Werte, bis schliesslich Mensuralnotierung und Tabulatur vollständig mit einander verschmolzen wurden, indem die erstere von der letzteren alles annahm, was sich als zweckmässig bewährt hatte, und abthat, was von ihren eigenen überkünstelten, ausgeklügelten Bestimmungen sich überlebt hatte. Untergegangen sind die Tabulaturen ebensowenig wie die Neumenschrift, leben vielmehr wie diese in unserer modernen Notenschrift als hochwichtiger Bestandteil fort.

Folgten einander mehrere Töne gleicher Dauer, welche also auf dasselbe rhythmische Wertzeichen Anspruch hatten, so wurde entweder nur der erste bezeichnet und das Zeichen galt für alle folgenden Tongebungen, als wenn es immer wieder übergeschrieben worden wäre (ein Gebrauch, der in der französischen und spanischen Lautentabulatur bereits um 1530 feststeht); oder aber (wenn es sich um Werte handelte, welche Fähnchen haben) die Fähnchen wurden in Gestalt von Querstrichen vereinigt, wobei sogleich das noch heute für die Querbalken der Achtel, Sechzehntel usw. übliche Verfahren*) gefunden wurde, dass man nur solche Werte zusammenzog, welche als figurative Zerlegung grösserer verstanden werden können, also mit Beginn einer neuen Hauptzeit neue Balken beginnen liess, z. B.:

s. v. w. unser:

Bei Übertragung von Lautentabulaturen in unsere heutige Notenschrift wählt man zweckmässiger Weise nicht die Mensuralwerte, welche das 15.—17. Jahrhundert als denselben gleich ansah (welche wir ja heute, wie bemerkt, ebenfalls besser verkürzen), sondern entweder diejenigen, welche die Zahl der Querbalken bezw. Fähnchen direkt wiedergeben (=) oder doch wenigstens die in der Mitte beider Lesearten liegenden d. h. für den Punkt die Ganze, für den Strich die Halbe, für ┌ das Viertel usw.

Eine weitere Eigentümlichkeit aller Tabulaturen, welche ebenfalls später (gegen 1600) die Mensuralnotenschrift übernahm, ist der Taktstrich, die fortgesetzte Zerlegung der Notenreihe in gleiche Abschnitte, gewöhnlich von 2 Halben (= | |) oder 3 Vierteln (┌ ┌ ┌), jenachdem Dupel- oder Tripelrhythmus herrscht.

Die Tabulaturen kennen weder Ligaturen, noch irgendwelche durch die Taktvorzeichnung bestimmte verschiedenartige Mensur (eine 3 ist als Zeichen, dass Tripeltakt herrscht, vollkommen ausreichend und sogar schon entbehrlich, da der Taktstrich das deutlich verrät); sie wissen daher auch nichts vom Color, sind überhaupt unserer heutigen Notierung hinsichtlich der Bezeichnung der rhythmischen Verhältnisse durchaus entsprechend. Die Hauptschwierigkeiten für die Entzifferung der Tabulaturen liegen deshalb auf dem Gebiete der Tonhöhenbestimmung, für welche mancherlei ganz verschiedene Systeme zur Anwendung gekommen sind, deren wichtigste wir kurz erläutern müssen.

Die zunächst uns Deutschen, aber schliesslich auch ebenso allen anderen Nationen, welche sich der modernen Notenschrift bedienen, die geringsten Probleme bietende Art der Tabulatur ist

a) die deutsche Orgeltabulatur,

auch kurzweg deutsche Tabulatur genannt. Dieselbe bezeichnet die Töne mit ihren Buchstaben-Namen, mit Unterscheidung grosser und kleiner Buchstaben für die beiden mittelsten Oktaven, die grossen Buchstaben für die tiefere, die kleinen für die höhere verwendend, sowie weiterhin durch Einführung von verdoppelten Buchstaben

*) Dasselbe wurde für Mensuralmusik zuerst angewendet durch John Playford (1660); doch sind bereits in Farinas 1. Buch der „Pavanen, Galliarden“ etc. (Dresden 1626 bei Wolfgang Seiffert) die wegen mangelnder Typen ohne Fähnchen gedruckten 32stel handschriftlich mit gemeinsamen Querbalken versehen.

für noch höhere oder von Oktavstrichen über den kleinen Buchstaben für höhere und ebensolche unter den grossen Buchstaben für tiefere Töne. Die älteste Art dieser Buchstabennotenschrift (schon im 10. Jahrhundert) lief selbstverständlich von 𝔄 ab:

$$\mathfrak{A}\ \mathfrak{B}\ \mathfrak{C}\ \mathfrak{D}\ \mathfrak{E}\ \mathfrak{F}\ \mathfrak{G}\quad \mathfrak{a}\ \mathfrak{b}\ \mathfrak{c}\ \mathfrak{d}\ \mathfrak{e}\ \mathfrak{f}\ \mathfrak{g}\quad {\mathfrak{a}\atop\mathfrak{a}}\ {\mathfrak{b}\atop\mathfrak{b}}\ {\mathfrak{c}\atop\mathfrak{c}}\ {\mathfrak{d}\atop\mathfrak{d}}\ {\mathfrak{e}\atop\mathfrak{e}}\ \text{(bezw. } \bar{\mathfrak{a}}\ \bar{\mathfrak{b}}\ \bar{\mathfrak{c}}\ \bar{\mathfrak{d}}\ \bar{\mathfrak{e}}\text{).}$$

Später war längere Zeit unser gross 𝔉 der tiefste Ton der Orgel, und es kam daher die Teilung 𝔉—𝔣—𝔣̄ auf (vgl. S. 25):

$$\mathfrak{F}\ \mathfrak{G}\ \mathfrak{A}\ \mathfrak{B}\ \mathfrak{C}\ \mathfrak{D}\ \mathfrak{E}\quad \mathfrak{f}\ \mathfrak{g}\ \mathfrak{a}\ \mathfrak{b}\ \mathfrak{c}\ \mathfrak{d}\ \mathfrak{e}\quad \bar{\mathfrak{f}}\ \bar{\mathfrak{g}}\ \bar{\mathfrak{a}}\ \bar{\mathfrak{b}}\ \bar{\mathfrak{c}}\ \bar{\mathfrak{d}}\ \bar{\mathfrak{e}}$$

wozu ergänzend zu bemerken ist, dass früher der unserem 𝔥 entsprechende Ton 𝔟 hiess, aber als 𝔟 *durum* (𝔟 *quadratum*, ♮) von dem einen Halbton tieferen 𝔟 *rotundum* oder 𝔟 *molle* (♭) unterschieden wurde. Im 15. bis 16. Jahrhundert finden wir beide Arten der Oktaventeilung neben einander und dazu als neu auftretend bei Arn. Schlick (von Othmar Nachtgal [Luscinius] dem Paulus Hofhaimer zugeschrieben) eine dritte, die sich bis ins 18. Jahrhundert hielt, welche die Oktaven zwischen 𝔟 und 𝔥 teilt (𝔟 nunmehr als unser ♭ h, das alte 𝔟 *molle*, und 𝔥 für ♮ h):

$$\underline{\mathfrak{A}}\ \underline{\mathfrak{B}}\ \mathfrak{H}\ \mathfrak{C}\ \mathfrak{D}\ \mathfrak{E}\ \mathfrak{F}\ \mathfrak{G}\ \mathfrak{A}\ \mathfrak{B}\quad \mathfrak{h}\ \mathfrak{c}\ \mathfrak{d}\ \mathfrak{e}\ \mathfrak{f}\ \mathfrak{g}\ \mathfrak{a}\ \mathfrak{b}\ \bar{\mathfrak{h}}\ \bar{\mathfrak{c}}\ \bar{\mathfrak{d}}\ \bar{\mathfrak{e}}$$

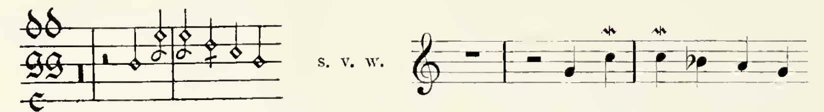
(vgl. unsere Tafel III), bis endlich eine vierte Teilungsweise, welche die Cdur-Tonleiter als Grundskala hinstellt (zuerst voll ausgebildet in M. Praetorius' Syntagma musicum 2. Bd. 1619) alle anderen verdrängte:

$$\underline{\mathfrak{A}}\ \underline{\mathfrak{H}}\ \mathfrak{C}\ \mathfrak{D}\ \mathfrak{E}\ \mathfrak{F}\ \mathfrak{G}\ \mathfrak{A}\ \mathfrak{H}\quad \mathfrak{c}\ \mathfrak{d}\ \mathfrak{e}\ \mathfrak{f}\ \mathfrak{g}\ \mathfrak{a}\ \mathfrak{h}\ \bar{\mathfrak{c}}\ \bar{\mathfrak{d}}\ \bar{\mathfrak{e}}\ \bar{\mathfrak{f}}\ \bar{\mathfrak{g}}\ \bar{\mathfrak{a}}\ \bar{\mathfrak{h}}\ \bar{\bar{\mathfrak{c}}}\ \text{etc.}$$

Die chromatischen Zwischentöne werden in der deutschen Orgeltabulatur mit Ausnahme des 𝔟, dessen historischer Zusammenhang mit der 𝔥-Stufe nicht verleugnet werden konnte, durchaus als Erhöhungen der natürlichen Töne der Grundscala angesehen und bezeichnet und zwar durch eine abwärts gerichtete Schleife am Buchstaben: ç (= cis und des), 𝔡̧ (= dis und es) usw.

Bereits zu Ende des 15. Jahrhunderts kam auch der Gebrauch auf, gelegentlich die Oberstimme einer Orgeltabulatur nach Art der Mensuralnotenschrift mit Notenköpfen auf Linien mit vorgesetzten Schlüsseln zu bringen und nur die tieferen Stimmen mit Buchstaben unterzuschreiben. Aber auch dabei ist die rhythmische Geltung durchaus die den Tabulaturzeichen entsprechende, d. h. der Notenkopf (in der Form der Semibrevis, schwarz oder auch weiss) steht nur statt des Buchstaben und sein Hals bezw. die Fahnen bestimmen die Dauer; der blosse Notenkopf ohne Hals ist dann also dem Punkt entsprechend (= Ganze; manchmal kam aber auch für lange Schlussnoten die der Tabulatur fremde Form der Brevis oder Longa zur Verwendung). Die Zahl der angewendeten Linien überschreitet gelegentlich die für die Mensuralmusik übliche (5), und mehrere Schlüssel werden eingezeichnet. Chromatische Töne werden nicht durch ♯ und ♭, sondern nach Art der Buchstabenbezeichnung der Tabulatur mittels eines durchstrichenen zweiten Notenhalses ( ) nach unten verlangt. Ein nach links umgebogener Hals unten an der Note forderte eine der alten Plica entsprechende Verzierung, welche in dem Tabulaturbuche des Hans Kotter (c. 1535) „mordans“ und in dem des Hans von Constanz (1551) „mordens“ genannt wird. Für die Pausen solcher Tabulaturnotierungen

auf Linien bediente man sich für die Ganze (Punkt) der in der Mensuralmusik üblichen Brevis-Pause ▮, für die Halbe (|) aber unterschiedslos ▬ oder ▬, sodass ┌ die Pause für das Viertel wurde:
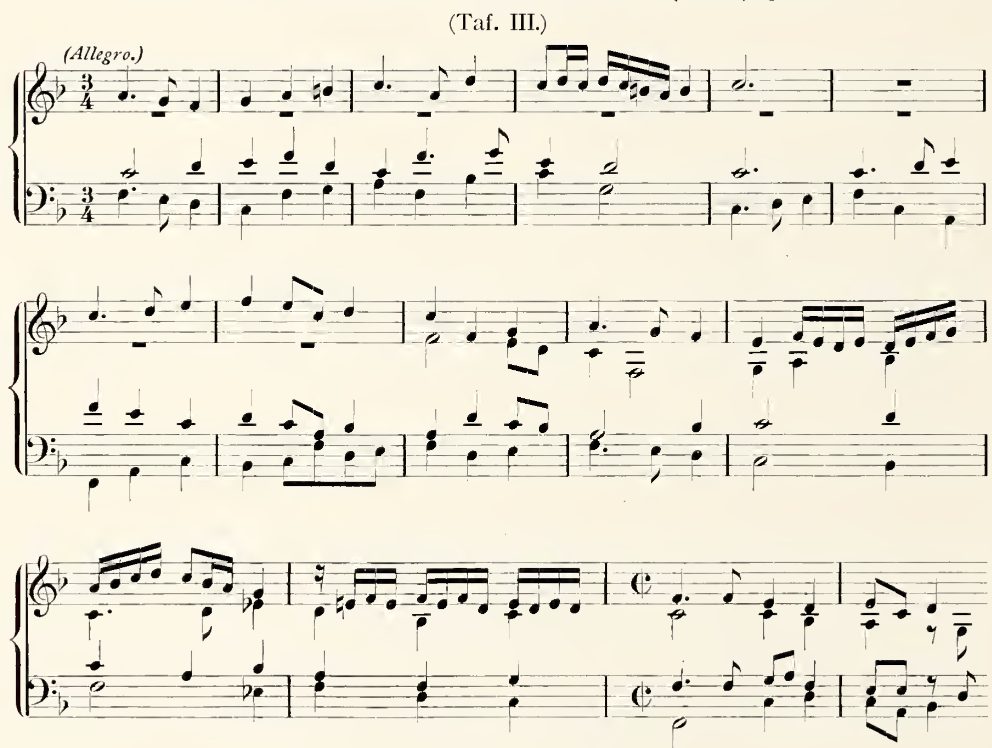


Diese Erläuterungen genügen zur schnellen Orientierung in einer deutschen Tabulaturnotierung.

Ein praktisches Beispiel aus Arnold Schlicks „Tabulaturen etlicher Lobgesang etc." (1512) giebt unsere Taf. III; dasselbe sieht übertragen in moderne Notenschrift so aus (die Schlinge unter der Note bedeutet bei Schlick nicht die Verzierung mit dem Mordent, sondern die chromatische Veränderung [b statt h]; statt der grossen Buchstaben verwendet Schlick unterstrichene kleine; die Taktbestimmung $^6/_3$ bedeutet Tripeltakt in Allabreve-Tempo [3 × $^2/_1$]. Übertragung mit Beibehaltung der Tabulaturfähnchen, d. h. ♪ = $^1/_8$ etc.):

Aus **Arnold Schlicks Tabulaturbuch** (1512) pag. 22.

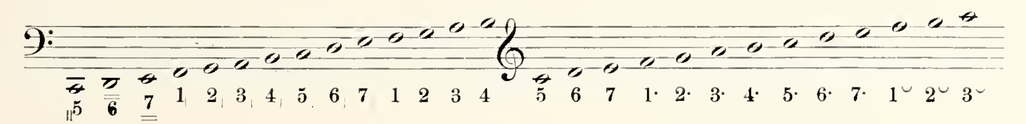
(Taf. III.)



b) **Die spanische Orgeltabulatur,**

mit der vermutlich eine nicht mehr nachweisbare italienische identisch gewesen sein wird, während vielleicht Frankreich, jedenfalls die Niederlande und England sich der deutschen bedient haben (was freilich nur mit geringfügigen Belegen bewiesen werden

kann), war nicht eine Buchstaben-, sondern eine Zifferntabulatur, und zwar eine auf der Oktaventeilung bei f beruhende (vgl. S. 23). Dieselbe bezeichnet mit den einfachen Zahlen 1 2 3 4 5 6 7 die Töne von (klein) f bis (eingestrichen) e′, fügt für die nächst höhere Oktave einen Punkt rechts oben bei der Zahl hinzu (1· 2· etc. = f′ g′) und für die nächst tiefere Oktave einen Strich unten an der Zahl (1| 2| usw.), für noch höhere Töne als 7· (= e″) ein zwei Punkte vertretendes Häkchen (1˘ 2˘ = f″ g″) und für noch tiefere als F zwei Striche an der Zahl (||5 6 7 = C D E). Der Gesamtumfang begreift die Skala:
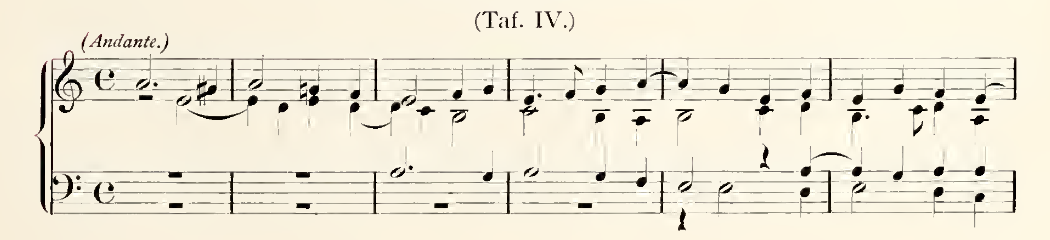


Erhöhungen um einen halben Ton werden durch ♯, Erniedrigungen durch ♭ bei der Zahl ausgedrückt, also z. B. 1♯ = fis, 6·♯ = dis″, 4|♭ = B, 7·♭ = es″ etc. Diese Zahlen werden stimmenweise auf Linien geschrieben, sodass also ein zweistimmiger Tonsatz auf 2, ein sechsstimmiger auf 6 Linien erscheint. Die rhythmischen Wertzeichen werden wie in der (französischen) Lautentabulatur (s. unten) als Noten mit Köpfen übergeschrieben, derart, dass jedes Zeichen als wiederholt weiter gilt, solange nicht ein anderes auftritt, fehlen aber oft für lange Strecken ganz. Das abbrechen. (pausieren) einer Stimme, gleichviel wie lange die Pausen dauern, zeigt ein schräger Strich / an. Das häufig zwischen den Zahlen vorkommende Zeichen › bedeutet die Wiederholung der Zahl oder eigentlich ihr Weitergelten, entspricht daher innerhalb des Taktes dem Punkt bei der Note (deren Verlängerung um die Hälfte bedeutend), jenseit des Taktstrichs aber der Wiederholung ohne neues Angeben, oft mit gleichem Werte, z. B. 𝅗𝅥|𝅗𝅥 Die ganze Notierungsweise ist auf schnelles Ablesen berechnet und lässt alles irgend entbehrliche weg. Dazu ist als typographische Merkwürdigkeit zu verzeichnen, dass in der in spanischer Orgeltabulatur gedruckten Ausgabe der Orgelwerke des Don Cabezon (Obras de musica para tecla, arpa y vihuela de Antonio de Cabezon. Madrid, Sanches 1578) die Notenköpfe die modernen runden Formen (𝅗𝅥 ♩ ♪) mit seitlich angesetzter Cauda haben (sodass diese nicht mehr als Spezialität der Briard und Grandjon (s. unten) gelten können, welche freilich diese Formen schon 1532 bez. 1559 anwendeten). Taf. IV bringt eine Probe aus Cabezon; die Übertragung in moderne Noten finde hier ihre Stelle (die Werte auf die Hälfte verkürzt):
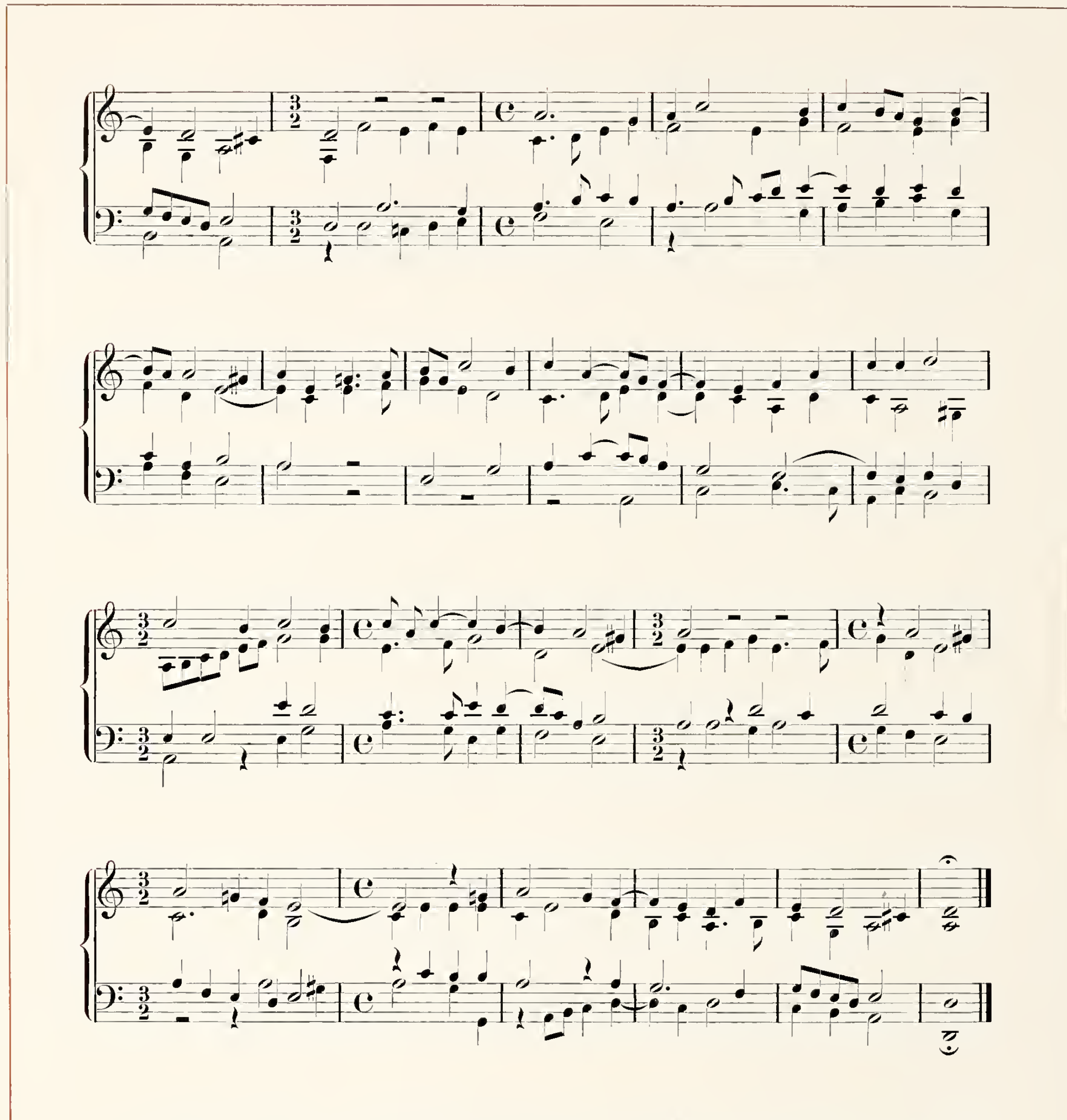
Tiento del primer tono.

(Intonation im ersten Kirchentone.)

Von **Antonio de Cabezon** (1578).

(Taf. IV.)

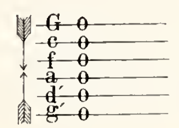




Die italienischen Organisten bedienten sich der Mensuralnotierung; da sie aber mehrere Stimmen übereinander in ein gemeinsames Liniensystem einzeichneten, was bei den Vokalkompositionen nicht üblich war, so unterschied sich ihre Notierung äusserlich ein wenig und wurde deshalb als italienische Orgeltabulatur (Intavolatura) bezeichnet. Auch vergrösserten die italienischen Organisten die Zahl der als ein System verwandten Linien erheblich (vgl. Tafel V) und schrieben besonders gern den Part der linken Hand (nebst dem Pedal) auf acht und mehr Linien mit Einzeichnung mehrerer Schlüssel. Die Schwierigkeit, solche Intabulierungen mit den in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts üblichen Notentypen zu setzen, wurde der erste Anlass zur Anwendung des Kupferstichs für den Druck von Musikalien.

c) **Die italienische Lautentabulatur,**

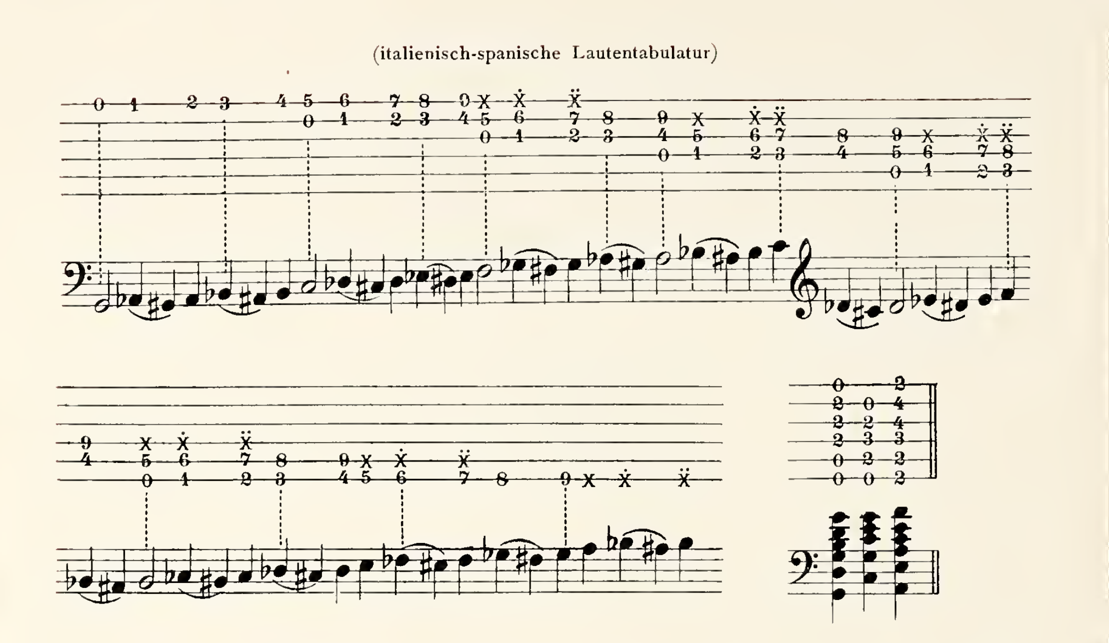
zugleich die in Spanien übliche, ist ebenfalls eine Zifferntabulatur; doch bezeichnen die Ziffern nicht wie in der spanischen Orgeltabulatur Töne bestimmter Höhe, sondern vielmehr wie die Zeichen aller noch weiter zu erklärenden Lautentabulaturen, Griffe auf den Saiten des Instruments. Diese Saiten selbst sind als Linien, äusserlich im Bilde ähnlich dem Liniensystem der Mensuralnoten, die Unterlage der Notierung und zwar ihrer sechs, die unterste für die höchste Saite. Die Stimmungsweise der Laute im 16. Jahrhundert ist in Italien und Frankreich G c f a d′ g′, der Sinn der Linien also:



Eine Null auf einer dieser Linien fordert den Ton, welchen sie unverkürzt giebt, die Zahlen 1, 2, 3 etc. verlangen halbtonweise fortschreitend die durch Verkürzung mittels Aufsetzen der Finger entstehenden höheren Töne, also 1 die kleine Sekunde, 2 die grosse Sekunde, 3 die kleine Terz, 4 die grosse Terz, 5 die reine Quarte, 6 die übermässige Quarte, 7 die Quinte, 8 die kleine, 9 die grosse Sexte, 10 die kleine, 11 die grosse Septime und 12 die Oktave des Tones der leeren Saite. Hält man nur die Stimmung der 6 Saiten im Gedächtnis fest (die beiden äussersten im Abstand der Doppeloktave stehend, die dazwischen liegenden in Quarten nach der Mitte fortschreitend gestimmt, sodass zwischen der 3. und 4. der Abstand eine grosse Terz beträgt), so ist nach einiger Übung eine grosse Routine selbst für direktes Umsetzen der notierten Akkorde in Griffe auf dem Klavier zu erlangen. Man thut gut, dabei die Bedeutung weniger Zahlen zu Grunde zu legen (am besten die Zeichen, welche das $^1/_4$, $^1/_2$, $^3/_4$ der Oktave der leeren Saite fordern: 3 = kleine Terz, 6 übermässige Quarte, 9 = grosse Sexte, 12 = Oktave, die Bestandteile des verminderten Septimenakkords, z. B. auf der c-Saite: c es fis a c′, bezw. c dis fis a c′ oder c es ges a c′). Versetzungszeichen giebt es in den Lautentabulaturen überhaupt nicht, vielmehr ist überall direkt der Griff durch die Zahl bestimmt, gleichviel ob der damit erzielte Ton ein Stammton oder ein je nach dem Zusammenhange mit ♯ oder ♭ zu bezeichnender ist. Daher giebt es bei der Übertragung von Lautennotierungen nirgends die so fatalen Skrupel bezüglich zwar nicht notierter oder nach dem Usus der Zeit dennoch gemeinter erhöhten oder erniedrigten Töne, welche bei den Mensuralnotierungen einem auf Schritt und Tritt entgegenstehen. Eine vollständige Sicherheit in der Handhabung der dafür massgebenden Prinzipien ist aber gerade durch umfängliches Studium der Lautenlitteratur sowie derjenigen Orgeltabulaturen zu erzielen, welche reichlich die chromatischen Veränderungen bei den Klauseln und Modulationen (Mutationen) in der bekannten Weise (s. oben 4a) anzeigen; es können daher junge an die Lösung der noch in Menge vorliegenden musikgeschichtlichen Probleme herantretende Kräfte nicht angelegentlich genug zur Übertragung von Tabulaturen in grossem Massstabe angespornt werden!

Ich gebe hier noch einen vollständigen Schlüssel für die italienische Lautentabulatur, doch mit dem wiederholten Rate, die Intervallbedeutung der Zahlen möglichst allgemein zu fassen (s. oben) und sich die Stimmung der 6 Saiten immer gegenwärtig zu halten:

(italienisch-spanische Lautentabulatur)
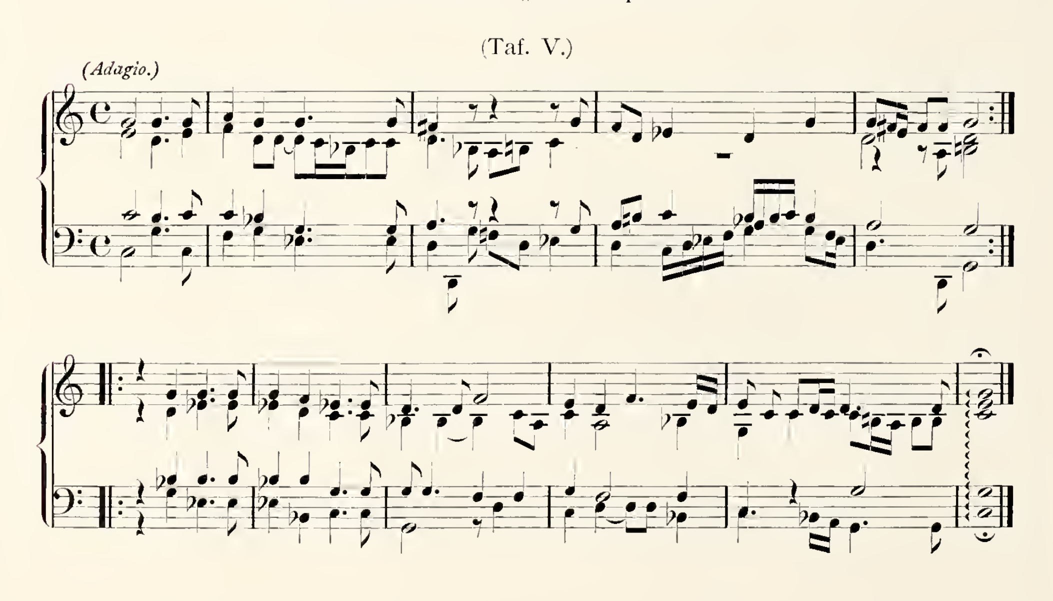


Ein Beispiel italienischer Lautentabulatur giebt unsere Taf. V (aus Verovios „Diletto spirituale“ v. J. 1586, dem ältesten bis jetzt bekannten unzweifelhaft in Kupferstich hergestellten Musikwerke); der Lautensatz würde, mit Verkürzung der Werte auf die Hälfte, in moderne Noten übertragen, folgendermassen aussehen (die zweimal vorkommende Bass-Chorde [0 über den Linien] ist augenscheinlich in D gestimmt):

Jesus in pace imperat.

Aus S. Verovios „Diritto spirituale“.

(Taf. V.)



d) **Die ältere französische Lautentabulatur**
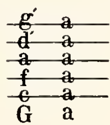
ist im Prinzip der italienischen nahe verwandt und vielleicht mit ihr gemeinsamen Ursprungs, hat aber doch ein ganz anderes Aussehen, da sie

1) im 16. Jahrhundert nur fünf Linien für die fünf höchsten Saiten anwendet und zwar die oberste Linie für die höchste Saite;

2) anstatt der Zahlen sich der Buchstaben bedient (a b c d etc.);

3) für die tiefste (6.) Saite die Buchstaben unter den Linien gebraucht (später, als mehr tiefe Saiten hinzukommen, noch mit einem, zwei, drei Querstrichen durch den Buchstaben oder unter demselben; um 1600 wird es aber gebräuchlich, auch für die 6. Saite eine Linie zu ziehen).

Auch bei den Franzosen ist die gebräuchliche Stimmung im 16. Jahrhundert G c f a d' g'; die Töne der leeren Saiten werden durch a auf der betr. Linie, bez. a (A) unter den Linien verlangt:



Merkt man sich auch hier die Vierteloktaven, an welche sich mit möglichst wenig Belastung des Gedächtnisses die Nachbartöne ansetzen, so sind das die Griffe, welche durch die Buchstaben d (kl. Terz), g (überm. Quarte), k (gr. Sexte) und n (Oktave) verlangt werden; leider sind dieselben nicht so bequem zu behalten wie die durch 3 teilbaren 3, 6, 9, 12 der italienischen Lautentabulatur. Der vollständige Schlüssel ist:

(ältere französische Lautentabulatur)

Nicht selten wird in Lautentabulaturwerken eine von der gewöhnlichen abweichende Stimmung einzelner Saiten verlangt, z. B. kommt in der „Orfenica Lira" des Miguel de Fuenllana (in italienischer Lautentabulatur, 1554) mehrfach die Anweisung vor: „Ha se debaxar la VI un punto" d. h. die 6. (tiefste) Saite ist eine Stufe herabzustimmen, sodass sie mit der 4. im Oktavverhältnis steht (F statt G, sodass die 4 tiefsten Saiten den F dur-Akkord ergeben F c f a). Dasselbe setzt aber schon unser
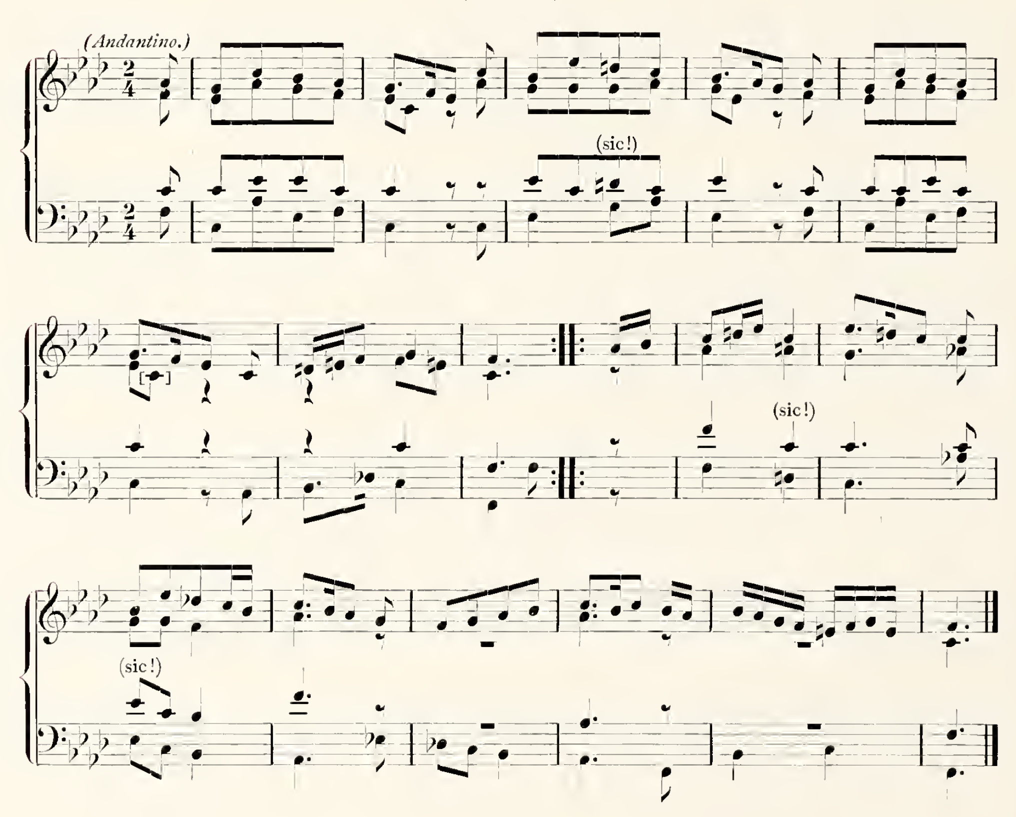
Beispiel deutscher Lautentabulatur sogar ohne Vorschrift voraus (Newsidler 1536, s. unten). Dann beginnt natürlich die durch 0 1 2 3 etc. (italienisch) oder a b c d etc. (französisch) geforderte chromatische Skala in der Tiefe mit F = 1 (a).

Tafel VI giebt einige Allemanden aus Besards Thesaurus harmonicus (Cöln 1603); ich übertrage die erste derselben in moderne Noten (mit Verdoppelung der Werte der Tabulaturfahnen, d. h. ♪ als ♩ übersetzt):

Allemande

aus Besards „Thesaurus harmonicus" (1603).

(Taf. VI.)



e) **Die deutsche Lautentabulatur,**

welche die Tradition des 16. Jahrhunderts auf den blindgeborenen Organisten Conrad Paumann zu Nürnberg (gest. 1473) als Erfinder zurückführt, ist, wenn die Tradition richtig ist — schon der nur 37 Jahr nach Paumanns Tode schreibende Seb. Virdung („Musica getutscht" 1511) kennt sie — entschieden als eine Umwandlung einer vorher üblichen vermutlich nicht chromatischen und wahrscheinlich der deutschen Orgeltabulatur mehr oder minder entsprechenden Instrumentalnotierung anzusehen, mit der sie selbst freilich ausser den rhythmischen Wertzeichen nichts mehr gemein hat. Wir haben Ursache zu der Annahme, dass für die Streichinstrumente (Viella, Rubeba) im

Mittelalter die Buchstabennotierung gebräuchlich war (wohl mit den rhythmischen Wertzeichen der Tabulaturen), welche, da man ein mehrstimmiges Spiel schwerlich anders als in der Gestalt gelegentlicher Mitbenutzung der neben dem Griffbrett liegenden (nicht zu verkürzenden) sogenannten Bordunsaiten kannte, für den Spieler als über die Saiten von der Tiefe nach der Höhe laufend erschien, z. B. (für die drei in g d g′ gestimmten Griffsaiten der Viella):

g a h c′
d e f
G A H c

Die Vollstimmigkeit und freie Beweglichkeit der Lautenmusik mochte dieses System für die Laute nicht acceptabel erscheinen lassen; dagegen konnten sich die Deutschen augenscheinlich auch nicht mit dem chromatischen System der Italiener befreunden. Kurz, die Deutschen erfanden, als die Laute auch bei ihnen Eingang fand, ein eigenes System der Lautentabulatur, das von dem französischen und italienischen sich vor allem dadurch unterscheidet, dass das Alphabet nicht auf der einzelnen Saite halbtonweise weiter läuft, sondern vielmehr **bundweise** (für jeden Halbton) **quer über die (fünf) Saiten des Instruments.**

Beinahe jedem Werke in deutscher Lautentabulatur ist ein sogenannter **Lautenkragen** vorausgeschickt, d. h. eine Abbildung des Griffbrettes der Laute mit ihren 6 Saiten (die 6. [tiefste] als späterer Zusatz mit mancherlei Abweichungen der Bezeichnung). Die 5 höheren leeren Saiten wurden durch die Zahlen 1 2 3 4 5 bezeichnet und zwar die tiefste Saite als 1., die höchste als 5. (Quintsaite). Auch auf den Violen, deren Stimmungsweise ja eine derjenigen der Laute ganz entsprechende war (in Quarten mit einer Terz in der Mitte), hiess die oberste Saite die Quintsaite, und dieser Name ging von ihnen sogar auch auf die nur viersaitige Violine über (Quinte). Das instruktivste Beispiel solch eines Lautenkragens findet sich in **Hans Newsidlers Lautenbuche** v. J. 1536; ich reproduziere dessen Inhalt hier nach Art der oben für die italienische und französische Lautentabulatur gegebenen Schlüssel:

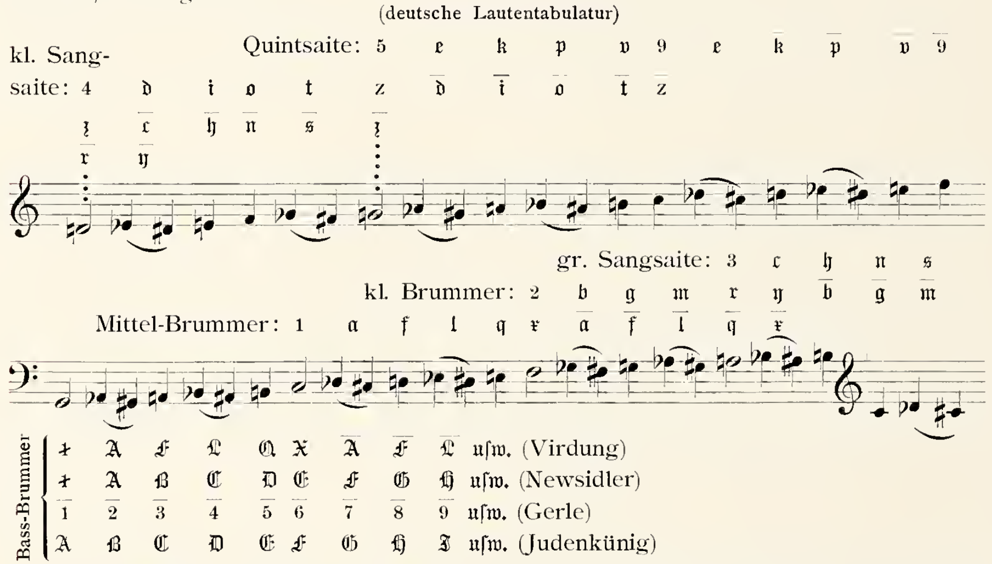
(deutsche Lautentabulatur) (Lautenkragen)

5 e k p v 9 ē k̄ p̄ v̄ 9̄
4 d i o t Z d̄ ī ō t̄ Z̄
3 c h n s z c̄ h̄ n̄ s̄ z̄
2 b g m r y b̄ ḡ m̄ r̄ ȳ
1 a f l q x ā f̄ l̄ q̄ x̄

Das Alphabet (ohne u und w) läuft fortgesetzt bis zu Ende über alle 5 Hauptsaiten; um ein zweites verdoppeltes Alphabet (aa, bb etc. oder ā, b̄ etc.) wieder auf der ersten Saite beginnen zu lassen, sind sodann zwei Hülfszeichen eingeschoben, das (lateinische) Z und 9 (Abkürzung für *con*). Die Bünde der später hinzugefügten tiefsten (sechsten) Saite erhalten entweder dieselben Zeichen wie die Bünde der benachbarten ersten Saite, aber die 1 durchstrichen oder überpunktiert İ und die Buchstaben A F L Q X gross. So wenigstens bei Virdung. Judenkünig dagegen notiert für die tiefste Saite (den Bassbrummer) mit A B C D E F G H etc. (A für die leere Saite), Gerle mit 1̄ 2̄ 3̄ 4 5 6̄ 7 8̄ etc. (1̄ für die leere Saite), jener gewissermassen an die Franzosen, dieser gewissermassen an die Italiener anschliessend. Newsidler führt vier Arten, den „Bassbrummer“ zu bezeichnen auf, unter denen sich die Virdungs nicht befindet, wohl aber die Gerles und Judenkünigs, und dazu zwei weitere, nämlich + A B C D E F G etc. (+ für die leere Saite) und + ā f̄ l̄ q̄ x̄ etc., Virdungs Manier ziemlich entsprechend, aber mit **kleinen** Buchstaben mit Strichen anstatt grosser Buchstaben, was ohne Ge-

fahr der Verwechselung nur geht, wenn das höhere (zweite) Alphabet statt der überstrichenen verdoppelte Buchstaben bekommt. Für die beste Manier erklärt Newsidler 𝔄 𝔅 ℭ 𝔇 usw. Mnemotechnische Hülfsmittel für die leichtere Entzifferung der deutschen Lautentabulatur sind leider kaum möglich; nur ist zu beachten, dass die Buchstaben des zweiten Alphabets ($\bar{\mathfrak{a}}$ $\bar{\mathfrak{b}}$ etc.) von den gleichlautenden des ersten Alphabets um eine Quarte abstehen ($\mathfrak{a}$ = cis, $\bar{\mathfrak{a}}$ = fis usw.).

Die Stimmung der Laute ist in Deutschland im Anfang des 16. Jahrhunderts einen Ton höher, als in Italien und Frankreich, nämlich in A d g h e' a' (bei Virdung 1511, Judenkünig 1523 u. a.). Doch hat bereits Agricola (1529) dieselbe Stimmung wie die Franzosen und Italiener und betont auch bereits die Unentbehrlichkeit einer 7. Saite für das gelegentlich nötige F in der Tiefe (einen achten Chor in E la mi [gross E] verlangt z. B. der die französische Lautentabulatur gebrauchende Besard in seinem Thesaurus harmonicus 1603). Nehmen wir auch für die deutsche Lautentabulatur die tiefere Stimmung als gegeben, so ist die Bedeutung der Buchstaben, welche nicht auf Linien geschrieben, sondern nach Art der deutschen Orgeltabulatur stimmenweise notiert wurden, die folgende:
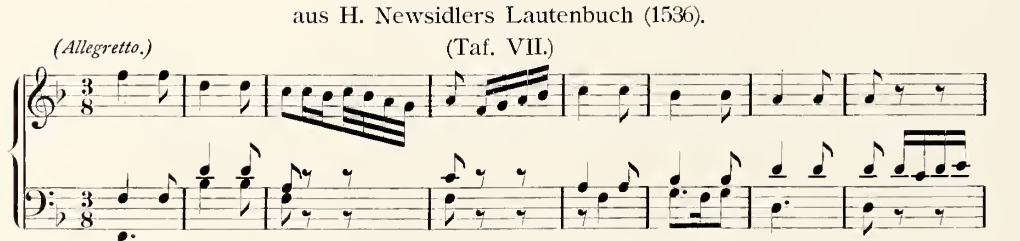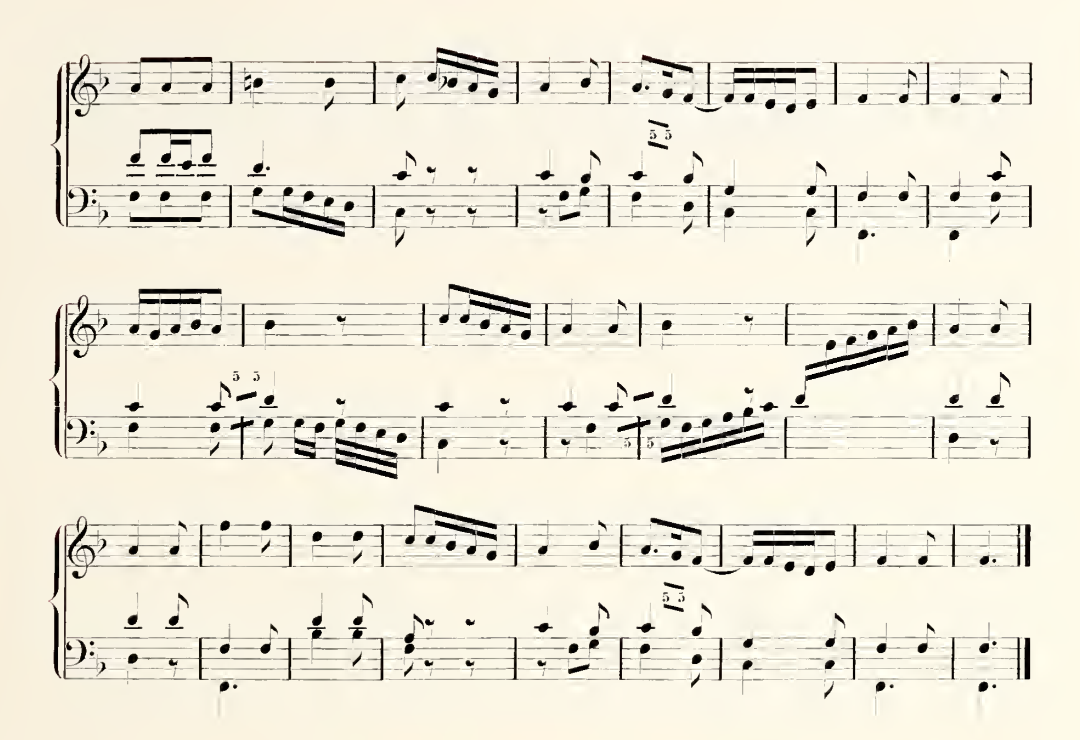


Ein Beispiel deutscher Lautentabulatur gebe ich auf Tafel VII (aus H. Newsidlers Lautenbuch v. J. 1536; dasselbe setzt die Tieferstimmung der 6. Saite voraus [in F statt G]). In neuere Notierung übertragen sieht dasselbe folgendermassen aus (⌐ = ♪):

Hupfauff

aus H. Newsidlers Lautenbuch (1536).

(Taf. VII.)





f) Die neuere französische Lautentabulatur,

welche etwa seit der Mitte des 17. Jahrhunderts durch die Gaultiers und ihre Schule zuerst verbreitet wurde und bald alle anderen Arten der Lautentabulatur verdrängte, ist nicht eigentlich in der Tabulierung selbst, sondern nur bezüglich der Stimmung des Instruments von der älteren verschieden. Die neue Stimmung ist für die 6 Hauptsaiten (die als Linien in der Notierung erscheinen) A d f a d' f', also durchweg im D moll-Akkord. Dazu kommen vier und mehr „Basschorden", die zumeist nicht verkürzt, sondern leer gebraucht wurden, gestimmt in G F E D [C]. In Lautenwerken aus dem Ende des 17. Jahrhunderts, wo unser modernes System der transponierten Tonarten schon ziemlich entwickelt ist und Stücke in Fis moll oder B dur usw. nichts seltenes sind (doch bringt auch schon Fuenllana 1554 Stücke in As dur und Besard 1603 — s. Tafel VI — in F moll), wird häufig zu Anfang eines Stückes oder einer Suite eine besondere Stimmung *(Scordatura)* vorgeschrieben, welche das vollgriffige Spiel in der betr. Tonart erleichtert, z. B. A d fis a d' fis' und mit der zweiten Basschorde in Fis.

Ergänzend muss ich noch im allgemeinen anführen, dass die Basschorden und die drei tiefsten Griffsaiten der Laute in Oktaven bezogen wurden, die beiden folgenden ebenfalls doppelchörig, aber im Einklang, und nur die Quintsaite einfach. Solcher doppelchörige Bezug machte zufolge der niemals ganz reinen Einstimmung den Ton durch die entstehenden Schwebungen glänzend, weil ein wenig bebend.





5. Berufsmässige Notenschreiber.

Da die Musik des Altertums und Mittelalters überwiegend Vokalmusik ist und selbst die rein instrumental zum Vortrag gebrachten Werke bis ins 15. und 16. Jahrhundert doch ursprünglich Gesangsmelodien sind, so erscheint die Notenschrift selbstverständlich an die Gesellschaft der Sprachschrift gebunden und teilt deren Schicksale. Wie bereits erwähnt, war die griechische Notenschrift sogar selbst eine Buchstabenschrift, und auch die abendländische Notenschrift enthält Elemente gleicher Abstammung; dass die in ihrer ältesten Form einer modernen Stenographie ähnliche Neumenschrift im Laufe der Zeiten sich dem Duktus der sie begleitenden Textschriften assimilierte und schliesslich der Frakturschrift ähnliche derbe und eckige Formen annahm, deutete ich gleichfalls schon an. Für die Prachtliebe des Mittelalters bei der Herstellung von Handschriften boten aber gerade die Werke mit Musiknoten einen vortrefflichen Vorwurf, besonders die kirchlichen Gesangbücher: Gradualien, Antiphonarien, Missalien usw., in deren besonders prächtiger Ausstattung man zugleich eine Bethätigung gläubiger Gottesehrung sah. Besonders seit die Neumen auf Linien gesetzt waren (im 11. Jahrhundert), wurden die bunten Notenlinien ein Schmuck der Manuskripte; zunächst wurde durch etwa zwei Jahrhunderte die F-Linie immer mit Zinnoberrot und die C-Linie mit Crocusgelb übermalt, später wurde es allgemein gebräuchlich, zur besseren Unterscheidung von den Richtungslinien des Textes die Notenlinien sämtlich zinnoberrot zu malen, sodass sich die tiefschwarzen Notenkörper noch deutlicher abhoben. In Verbindung mit den farbigen Initialen und oft goldgehöhten Miniaturen von verschwenderischer Pracht repräsentierten solche kirchliche liturgische Werke wirklich oft prunkvolle Schaustücke von hohem Werte, besonders wenn sie auf dem besten ausgesuchten Pergament von imponierender Blattgrösse notiert und auch vom Buchbinder entsprechend mit gepressten oder gestanzten Leder-Einbänden mit edelmetallenen Schliessen und oft genug gar mit eingesetzten Edelsteinen verziert waren. Es gab dokumentarisch nachweisbar Messbücher, welche den Wert von Landgütern repräsentierten und gegen solche umgetauscht wurden, und die Stiftung eines

derartigen Messbuches durch einen besitzenden Bürger oder Edeln repräsentierte eine hochansehnliche Schenkung.

Die Hauptschreiber des Mittelalters waren die Klosterbrüder, welche Musse genug und keine Eile hatten, auch nicht eigentlich ein Gewerbe aus dem Schreiben machten; erst im späten Mittelalter bildeten sich förmlich organisierte Brüdergemeinden, die für Geld abschrieben, so die „Brüder vom Gemeinen Leben“, in Lüttich „Broeders van de penne“ genannt. Speziell berühmt wegen ihrer Geschicklichkeit auch im Notenschreiben waren die Klosterbrüder von St. Ulrich und Afra in Augsburg im 15. Jahrhundert, die aber nicht zu den Lohnschreibern gehörten. Obgleich das Kloster selbst seit 1472 eine eigene Druckerei besass (vgl. Wattenbach, Schriftwesen im Mittelalter, S. 380), so wurde doch noch fleissig weiter geschrieben. Als 1489 der Prior ein neues Gradale pro choro wünschte, schaffte der Abt das teure dafür erforderliche Pergament an, und ein Bruder Leonhard Wagner alias Würstlin, natus de Schwabmechingen, meldete sich freiwillig zur Anfertigung der Schreibarbeit, die er im folgenden Jahre beendete, worauf Bruder Cunrad Wagner von Ellingen dasselbe illuminierte (d. h. die verzierten Initialen und Miniaturen nachtrug). Ein grosses Graduale von prächtiger Ausstattung in zwei Bänden in der Ambraser Sammlung ist 1499 und 1500 geschrieben und ausgemalt von Jacob von Olmütz für Laslaw von Sternberg in castro Bechinensi. Besonders merkwürdig ist darin auf der ersten Seite des ersten Bandes eine Anweisung für die Ordensbrüder, wie sie beim Schreiben der Gradualien, Missalien etc. Noten, Linien und Buchstaben zu machen haben; sie sollen die Pausen genau beachten, nichts weglassen und nichts dazusetzen, auch dergleichen Werke nicht von Laien schreiben lassen, „weil die weltlichen Schreiber beinahe alles, was sie schreiben oder notieren, verderben“ (das. S. 381). Wie sehr der Bruder Jakob damit recht hatte, freilich nicht nur für die weltlichen, sondern auch für die geistlichen, leider oft genug Musik-unkundigen Schreiber, haben wir jetzt Grund zu begreifen, wenn wir ratlos vor verstümmelten und irreparabel korrumpierten Notenbeispielen und Kompositionen aus dem 12.—14. Jahrhundert stehen!

Freilich aber war doch zu Ende des 15. Jahrhunderts das Schicksal der Schreiberei als Mittel der Vervielfältigung von Büchern und Musikalien besiegelt, trotz der geringschätzigen Meinung, welche der berühmte Humanist Joannes Trithemius, Abt von Sponheim, im Jahre 1492 in seinem Traktate „De laude scriptorum“ bezüglich der Haltbarbeit der Erzeugnisse des Buchdrucks äusserte: „Denn eine dem Pergament anvertraute Schrift mag wohl ein Jahrtausend überdauern; der Druck aber ist ein papieren Ding, wie lange wird es halten? Wenn es hoch kommt, zweihundert Jahre; doch meinen manche, dass die Druckerschwärze selbst die Bücher zerfressen wird“ (das.). Des bedächtigen Abtes Mahnungen, gedruckte Bücher doch ja noch weiter abzuschreiben, um sie vor dem Untergange zu bewahren, sind wohl ziemlich ungehört verhallt, und seine Prophezeiung hat sich gottlob! als schwarzseherisch erwiesen, da wir heute noch Bücher in Menge aus seiner Zeit besitzen, die nach 400 Jahren so frisch und so schmuck aussehen, als hätten sie gestern die Presse verlassen!

Wie der Buchdruck überhaupt anfänglich durchaus sklavische Nachahmung der Handschriften war, derart, dass ein Neuling auf diesem Gebiete sehr wohl einen Inkunabeldruck auf Pergament mit seinen handschriftlich nachgetragenen Initialen, Zierstrichen etc. für durchweg geschrieben, oder umgekehrt eine zum Teil mit Schablonen hergestellte Handschrift aus dem 15. Jahrhundert für gedruckt halten kann, so war

auch für die ersten Drucker von Musiknoten das selbstverständliche Ziel die möglichst getreue Nachbildung der Formen der handschriftlichen Musik, da die Druckwerke in Konkurrenz mit den fabrikmässig hergestellten Handschriften traten, welche sie freilich bald genug aus dem Felde schlagen mussten, da ein sogar zum Teil auf Pergament gedrucktes Missale nicht mehr als 4 oder 5 Gulden rhein. kostete (s. Abschnitt 8b). Die Möglichkeit der Herstellung einer grossen Anzahl absolut gleichlautender Exemplare unter beinahe gänzlichem Ausschluss der das Bild verderbenden nachträglichen Korrekturen, an deren Stelle die Korrekturen des Satzes vor definitivem Druck traten, welche noch nicht mit der heute üblichen Schnelligkeit und Leichtfertigkeit, sondern mit Musse und Bedacht von Sachverständigen ausgeführt wurden, verlieh gar bald den Druckwerken den Wert grösserer Verlässlichkeit und Korrektheit, so dass die handschriftliche Vervielfältigung mehr und mehr abkommen musste.

Freilich ist ja Vorbedingung für die Drucklegung nach wie vor die Aussicht auf Absatz einer grösseren Zahl von Kopien; wo ein solcher nicht wahrscheinlich ist, muss das nur bei Verkäuflichkeit einer grösseren Auflage rentierende und die Ansetzung eines niedrigen Preises für das einzelne Exemplar ermöglichende Druckverfahren zu gunsten des Abschreibens zurückstehen, wie die neuesten Kataloge unserer Musikverleger ausweisen, in welchen auch heute noch gar manche Partitur abschriftlich angeboten wird.





6. Der Musikdruck, ein Stiefkind der Typographie.

„Da das Drucken musikalischer Noten sehr mühsam ist, indem bald mit roter, bald mit schwarzer Farbe gedruckt werden muss, so vermute ich, dass diese Art der Buchdruckerkunst etwas später ausgeübt worden sein möge. Ich erinnere mich aber nicht, jemals in Schriften, welche von den ersten Drucken handeln, die Frage erörtert gefunden zu haben, wann und von wem die ersten musikalischen Notenbücher gedruckt worden seien?" So schreibt im Jahre 1790 der fleissige J. G. Meusel im zweiten Stück seines „Historisch-litterarisch-bibliographischen Magazin" (Zürich, Ziegler & Sohn), worauf er zwei Specimina alter Musikdrucke beschreibt, ein von Johann Pfeyl 1499 zu Bamberg gedrucktes „Bamberger Missale" mit 13 Blättern schwarzer Noten auf roten Linien, und ein 1511 durch Jakob von Pforzheim in Basel gedrucktes Augsburger Graduale „Opusculum speciale notulis faberrimis faberrime impressum", herausgegeben auf Veranlassung des Bischofs Heinrich von Augsburg durch den Verleger Christoph Thum, der in der Vorrede bemerkt, dass er bereits vor längeren Jahren *(jam dudum)* mehrere andere Messbücher herausgegeben habe.

Das war alles, was im Jahre 1790 ein so hervorragender Bibliograph über Musikdruck um 1500 beizubringen wusste. Immerhin ist doch selbst diese dürftige Notiz für uns noch heute von Interesse, da Pfeyls Bamberger Missale in der That zu den mit beweglichen Typen gedruckten Musikwerken vor Petrucci gehört, welche sämtlich jetzt Seltenheiten sind (Exemplare in Bamberg und München; ein Augsburger Antiphonarium von 1511 gleichen Ursprungs wie das von Meusel [vgl. auch Alès S. 36] verzeichnete Graduale, vielleicht mit diesem identisch? — ebenfalls „notulis faberrimis faberrime impressum" — befindet sich in der Ratsbibliothek zu Zwickau).

Dass aber heute noch geradesogut wie vor 100 Jahren der Musiknotendruck das Stiefkind der Typographie ist — warum? das ist gewiss eine schwere Frage, da gerade die Musiknoten zu den interessantesten und beweiskräftigsten typographischen Merkmalen in strittigen Fällen gehören dürften — geht z. B. aus Karl Faulmanns

prächtig ausgestatteter „Illustrierten Geschichte der Buchdruckerkunst“ (Wien, Pest und Leipzig, A. Hartlebens Verlag, 1882) hervor, wo es S. 218 heisst: „Gegossene Musiknoten und seien es auch die eckigen Choraltypen habe ich in keinem Werke des 15. Jahrhunderts gefunden, ich fand in musikalischen Werken nur leere Räume, um die Noten hineinzuschreiben, oder Holzschnitte. Ich glaube auch nicht, dass die Giessinstrumente damals so verbessert waren, um halbwegs anschliessende Typen mit Notenlinien giessen zu können.“ Daselbst S. 299 heisst es ferner: „In Meyers Journal für Buchdruckerkunst (1844 No. 9. 10) wird zwar behauptet, dass ein Kölner Drucker vom Jahre 1501*) der früheste Drucker von beweglichen Musiknoten sei; ich habe nicht diese, wohl aber die Ausgaben von 1505 und 1508 eingesehen und muss deren Musikzeichen entschieden für Holzschnitt erklären“**) etc.

Fast noch kategorischer und irrtümlicher spricht sich Dr. Ad. Thürlings (in dem weiter unten angeführten, sonst sehr verdienstlichen Aufsatze) aus: „Um dieselbe Zeit (1500) hatte die Musik noch allen Versuchen einer billigen und zweckentsprechenden Vervielfältigungsmethode beharrlichen Widerstand entgegengesetzt. Es existierte noch nicht ein einziges Buch mit beweglichen Musiktypen. In den grossen Kirchen und Klöstern behielt man ganz allgemein ... die Sitte des Abschreibens bei ... daneben freilich machte man sich die Kunst des Buchdrucks doch so viel wie möglich nutzbar, indem man die mächtigen Choralnoten (!) mit ihrem ebensogrossen Texte (!) in Holztafeln schnitt nach Art der Formenschneiderei“ (gerade das that man nicht; man muss nach dieser Äusserung fast glauben, dass Thürlings die zahlreichen vor 1500 gedruckten Missalbücher mit Noten für Holztafeldrucke hält!).

Zur Ehre der deutschen Typographie sei aber dazu gleich bemerkt, dass nicht alle einschlägigen Werke bezüglich des Musikdrucks so inhaltlos und in Irrtum befangen sind wie das Faulmannsche. Karl B. Lorcks „Handbuch der Geschichte der Buchdruckerkunst“ (Leipzig, J. J. Weber, 1882—83) weiss zwar im ersten Teile auch noch nicht viel über unseren Gegenstand zu berichten, hat aber für den zweiten Teil wenigstens den gleich zu nennenden Aufsatz Chrysanders benutzt und excerpiert, freilich auch mit allen Lücken und Fehlern, was ganz unverständlich wäre, wenn nicht die grossen Bibliographien wie Hains „Repertorium bibliographicum“ (1831), Panzers „Annales typographici“ (1793—1803) und die speziellen Buchdruckergeschichten einzelner Städte von Zapf (Mainz, Augsburg) usw. unterlassen hätten, Spezialangaben über das Fehlen oder Vorhandensein, geschweige die Art der Herstellung von Musiknoten in den katalogisierten Werken zu machen. Auch der ausführliche Katalog von Heinrich Klemms „Bibliographischem Museum“ verrät kaum mit einer Silbe, wie es um die Musiknoten in den Missalien, Breviarien usw. dieser reichen Sammlung (jetzt als Kgl. Sächsische Bibliographische Sammlung im Buchhändlerhause zu Leipzig) steht. Andere derartige Kataloge, wie An. Alès' Katalog der liturgischen Bücher aus dem 15. und 16. Jahrhundert in der Bibliothek des Grafen von Villafranca (s. unten) bringen es höchstens zu einer gelegentlichen Notiz, dass Noten vorhanden sind, aber ohne jede Unterscheidung. Dass aber sogar W. H. J. Weales „Catalogus Missalium“ (s. unten) keine Notizen über die Musiknoten der Messbücher hat, ist geradezu unbegreiflich, da doch Weale anderweit Verständnis und Interesse für die Wichtigkeit der Musik-Typographie bewiesen hat. Weit weniger ist es verwunderlich, dass das allerneueste mit verschwen-

*) Heinrich Quentel mit Wollicks „Opus aureum“. (Vgl. dazu Abschnitt 7.)
**) Mit Recht!

derischer Pracht ausgestattete Spezialwerk über die Missaldrucke Venedigs auch nicht mit einer Silbe andeutet, ob die übrigens ausführlich beschriebenen Drucke Musiknoten enthalten oder nicht; das Werk ist betitelt „Les missels imprimés à Venise de 1481 à 1600, Description, Illustration, Bibliographie; par le Duc de Rivoli. Avec 5 planches sur cuivre et 350 gravures, initiales et marques. Paris, J. Rothschild éditeur 1896 (Druck von Arnault & Cie. in Tours). Der Vortitel des Werkes „Etudes sur l'art de la gravure sur bois à Venise" charakterisiert dasselbe als zu einer Serie von speziell der Entwickelungsgeschichte des Holzschnittes gewidmeten Werken gehörig; doch bleibt es immerhin seltsam, dass bei der minutiösen Zählung der Blätter der einzelnen Missalien niemals ein Wort über die so häufig vorkommenden nicht foliirten, in der Mitte eingelegten Musiknotenblätter verloren wird (eine Ausnahme s. unten), just als wären dieselben unberechtigte Eindringlinge, die man am besten ignoriert!! Das Werk bringt übrigens eine Reihe wichtiger Ergänzungen zu Weales Katalog und ist auch durch die grosse Zahl vortrefflich faksimilierter Druckerzeichen für die Bibliographie von besonderem Werte.

Die Reihe der Spezialarbeiten über die Anfänge und die weitere Entwickelung des Musiknotendrucks ist schnell aufgezählt; es ist Ehrenpflicht, allen voran Robert Eitner zu nennen, den unermüdlichen Sammler, der verstreut in den von ihm ins Leben gerufenen und bis heute geleiteten „Monatsheften für Musikgeschichte" (seit 1869) eine Fülle von Einzelnachweisen zur musikalischen Typographie aufgespeichert hat, und dessen „Bibliographie der Musik-Sammelwerke des 16. und 17. Jahrhunderts" (mit Haberl, Lagerberg und C. F. Pohl, Berlin 1877) eine wahre Fundgrube musikalisch-typographischen Wissens ist, von der man nur bedauern muss, dass sie sich auf Sammelwerke beschränkt und daher weder die Bände mit Werken nur eines Meisters, noch die gesamte theoretische, geschweige gar die Litteratur der Missaldrucke etc. berücksichtigt.

Ausserdem habe ich nur zu nennen:

Anton Schmid: „Ottaviano dei Petrucci da Fossombrone, der erste Erfinder des Musiknotendruckes mit beweglichen Metalltypen und seine Nachfolger im 16. Jahrhundert." Wien, P. Rohrmann 1845 (mit 21 Abbildungen), sowie desselben „Beiträge zur Litteratur und Geschichte der Tonkunst" (Bd. 21—26 der Mainzer „Cäcilia" 1842 ff., ohne Abbildungen), hochbedeutsame Monographien von reichstem positivem Inhalt.

Friedrich Chrysander: „Abriss einer Geschichte des Musikdrucks vom 15.—19. Jahrhundert" (Allgemeine Musikalische Zeitung, Leipzig, J. Rieter-Biedermann 1879 No. 11—16, ohne Abbildungen).

D. Augusto Vernarecci: „Ottaviano de' Petrucci da Fossombrone inventore dei tipi mobili fusi della musica nel secolo XV." Bologna, Romagnoli, 2. Aufl. 1882.

W. H. James Weale: „A descriptive catalogue of rare manuscripts and printed works chiefly liturgical (Historical Music Loan Exhibition, Albert Hall, London, Jan.—Okt. 1885)." London, Bernard Quaritch (1886). Eine andere weitschichtigere Arbeit Weales, der schon erwähnte „Catalogus Missalium Ritus Latini ab anno 1475" (London 1886) hat mir zwar für meine Studie sehr wesentliche Hülfe geboten, da sie mir Fundorte für eine sehr grosse Zahl Missalien verriet;*) leider giebt dieselbe aber keinerlei

*) Verlässlich sind freilich Weales Angaben nicht und erschöpfend erst recht nicht; gar manche Bibliothek musste mich auf meine Anfragen negativ bescheiden mit der lakonischen Notiz: „wohl ein Irrtum Weales".

Aufschlüsse über die musiktypographische Beschaffenheit der aufgeführten Drucke. Wo ich Weale ohne Zusatz citiere, meine ich daher stets den Katalog der Loan Exhibition. Ähnlich verhält es sich mit:

Anatole Alès: „Description des livres liturgiques imprimés aux XVe et XVIe siècles faisant partie de la bibliothèque de S. A. R. Mgr. Charles Louis de Bourbon (Comte de Villafranca).“ Paris 1878 und (Suppl.) 1884. Das Buch nennt nur eine Reihe seltener Drucke von Missalien etc., einige mit dem Hinweis, dass sie Noten enthalten, aber ohne nähere Angaben über die Musiktypen.

Dr. Adolf Thürlings: Der Musikdruck mit beweglichen Metalltypen im 16. Jahrhundert und die Musikdrucke des Mathias Apiarius in Strassburg und Bern (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. VIII. Jahrg. S. 389—418, mit 4 Abbildungen. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1892).

Dr. Emil Vogel: „Der erste mit beweglichen Metalltypen hergestellte Notendruck für Figuralmusik“ (2. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters zu Leipzig, 1896, S. 47“ bis 60). Dazu ist zu bemerken, dass die anderweiten bibliographischen Arbeiten Vogels, sein Katalog der Musikabteilung der Wolfenbütteler Bibliothek (Wolfenbüttel, 1890) und seine „Bibliothek der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens aus den Jahren 1500—1700“ (Berlin, 1892, 2 Bde.) in grossem Massstabe die typographischen Angaben Eitners ergänzen.

W. Barclay Squire: „Notes on early music printing“ in der Zeitschrift Bibliographica p. IX. S. 99—122 (London Kegan Paul, Trench & Trübner 1896).

Von diesen Arbeiten, die sämtlich verdienstlich sind, steht (wenigstens von der Chrysanders ab) jede auf den Schultern ihrer Vorgänger, widerlegt traditionelle Irrtümer und bringt neues wertvolles Material herbei. Besonders reich an Aufschlüssen über die ältesten Musikdrucke sind die beiden englischen Arbeiten, der Wealesche Katalog der Loan-Ausstellung und der kurze Aufsatz von Barclay Squire; doch freue ich mich, das, was dieselben Neues bringen, teils aus eigener Anschauung bestätigen, teils durch reiches weiteres Material ergänzen und berichtigen zu können, sodass die Frage des Typendrucks von Musiknoten vor 1500 (d. h. vor Petrucci) nun als im Wesentlichen endgiltig geklärt angesehen werden darf.

Die Grundlinien einer Geschichte des Musikdrucks verdanken wir ohne Widerrede unserem hochverdienten Händelforscher Friedrich Chrysander. Dass diese Grundlinien sich hinsichtlich der Benutzung der Vorarbeiten anderer (besonders Schmids) nicht als erschöpfend und hinsichtlich eigener Aufstellungen nicht in allen Punkten als korrekt erweisen, vermindert nicht die Verdienstlichkeit dieses ersten Anlaufs zur Füllung der von den allgemeinen Typographien gelassenen empfindlichen Lücke. Jedenfalls wird Dr. Chrysander mit Genugthuung sehen, dass alle seine Nachfolger nur ausbauen; das von ihm errichtete Gerüst bleibt jedenfalls stehen, erhält höchstens hier und da einige kleine Hülfsstützen und eine stärkere Fundamentierung.





7. Musiknoten in Holzschnitt.

Es gilt bisher als eine ausgemachte Sache, dass die ältesten Versuche, Musiknoten durch Druck zu vervielfältigen, sich des ungefügen Holzschnittes bedienten, d. h. dass Notenbeispiele (mit dem zugehörigen Texte) auf Tafeln aus Lindenholz erhaben ausgeschnitten wurden, derart, dass, was Farbe annehmen und überdrucken sollte, en relief herausgearbeitet und alles umgebende weggeschnitten wurde. Das älteste derartige Beispiel soll nach Chrysander (a. a. O. S. 165) in einem 1473 von Hans Froschauer in Augsburg gedruckten Werke sich finden. Lorck (a. a. O.) spezifiziert diese Behauptung genauer dahin, dass das Werk „Lilium musicae planae" betitelt (I. S. 130) und von Michael Kiensbeck (Keinspeck) verfasst sei (II. S. 323). Auf wessen Rechnung diese Notiz zu setzen ist, konnte ich nicht ganz ergründen; angefochten wurde sie zuerst durch Barclay Squire, der auf die höchst zweifelhafte Nachweisbarkeit einer auch nur bis 1481 zurückreichenden Druckerthätigkeit Froschauers hinweist (diese stützt sich auf einen Katalog des österreichischen Klosters Lilienfeld; gefunden ist kein Druck Froschauers, der älter wäre als 1494). Vermutlich ist das ganze eine durch Versehen entstandene Vermengung zweier einander nichts angehenden Notizen. Thatsächlich druckte allerdings Froschauer das Lilium musicae planae des Michael Keinspeck, aber erst 1496, 1498 und 1500 (andere Ausgaben brachten Michael Furter in Basel 1496 [schöne Holzschnittnoten] und Joh. Schäffler in Ulm 1497). Der Druck von 1473 aber, welcher die ersten Musiknoten enthält, ist, wie schon Schmid (a. a. O. S. 2) richtig mitteilt, das Collectorium super Magnificat des Jean Charlier de Gerson, gedruckt von Konrad Fyner in Esslingen. Schmid berichtet, dass Krünitz (Ökon. technolog. Encyklopädie, Berlin 1782) im Artikel Notendruck das Vorkommen von Noten in diesem Werke behaupte, er selbst aber habe keine darin finden können. Thatsächlich gehört das Collectorium Gersons zu den Werken, in welchen Raum für die Eintragung der Noten gelassen ist; es scheint aber, dass in einer Anzahl von Exemplaren die Eintragung der Noten und des Schlüssels mittels hölzerner Stempel schon in der Druckerei geschehen ist, die Linien dagegen erst zuletzt mit der Hand hinzu-

gefügt werden sollten. Barclay Squire bespricht ein solches Exemplar, welches an der einzigen überhaupt in Betracht kommenden Stelle (Fol. 4 r.) den F-Schlüssel und fünf grobe, dicke Notenquadrate in absteigender Stufenfolge (g f e d c), aber ohne Linien, enthält. Das mir vorliegende, der Magdeburger Domgymnasial-Bibliothek gehörige Exemplar des Werkes entspricht genau dem Facsimile Barclay Squires; die Linien sind mit der Feder nachträglich gezogen (rot), aber falsch und daher von anderer Hand mit schwarzer Tinte berichtigt, mit der Beischrift: sol fa mi re ut (vgl. Taf. VIII). Th. Fr. Dibdin (Bibl. Spenceriana 1814—15, IV., S. 497—98) bezweifelt, dass überhaupt die fraglichen Quadrate Noten vorstellen sollen (!).

Solche Freilassung des Raumes für die Noten behufs Nachtragung derselben mit der Hand (welche freilich nicht wohl zu den Vervielfältigungsverfahren von Musik durch Druck gerechnet werden kann) oder mittels Patronen resp. Schablonen reicht nun aber viel weiter zurück, nämlich bis auf das berühmte Mainzer Psalterium von Fust und Schöffer (das älteste mit Druckfirma und Datierung versehene Werk) vom Jahre 1457. Selbst 1516 erscheint dieses selbe Psalterium noch ohne eingedruckte Noten, aber seit 1490 wenigstens mit vorgedruckten vier roten Linien (vgl. Abschnitt 8a).

Durch den Wegfall des angeblichen Belegstückes vom Jahre 1473 rückt nun aber die früheste nachweisbare Anwendung des Holztafeldrucks für Musikbeispiele in eine Zeit vor, wo der Typendruck für dieselben (wenn auch nicht für Mensuralmusik) in vollem Gange ist, wie ich nachweisen werde. Nach Mitteilung Dr. E. Vogels (a. a. O.) enthalten das „Theoricum opus armonicae disciplinae" des Franchinus Gafurius (Neapel, durch Francesco de Dino aus Florenz 1480 gedruckt, Exemplare im Besitz von Earl Spencer auf Althorp und in Andersons College zu Glasgow) und der „Tractatus de Musica" des Bartolomeo Ramos de Pareja (Bologna 1482) einige Beispiele von Mensuralmusik in Holzschnitt; doch widerspricht bezüglich des ersten Werkes die Beschreibung desselben durch Weale (a. a. O. S. 129—130), welcher nur auf einen durch handschriftliche Füllung zu ergänzenden Raum für das „Ut quant laxis" hinweist (eine zweite Ausgabe vom Jahre 1492, gedruckt zu Mailand durch Philippus Montegatius genannt Cassanus unter dem Titel „Theorica musica" findet sich auf der Stadtbibliothek zu Hannover und auch in Andersons College zu Glasgow). Das Werk des Ramos ist so selten, dass es auf der Wiener Ausstellung 1892 nur durch eine der Berliner Bibliothek gehörige handschriftliche Kopie (aus dem Anfange des 16. Jahrh.) vertreten war (vgl. G. Adlers Katalog).

Weitere Werke mit Noten im Holzschnitt aus der Zeit um 1500 sind:

Nicolai Burtij parmensis . . . musices opusculum, Bologna 1487 (impensis Benedicti librarij ac industria Ugonis de Rugeriis, Exemplare in der Stadtbibliothek zu Hannover, auch in der Bibliothek des Earl Spencer auf Althorp und des Fürsten Auersperg in Laibach; der Münchner Antiquar Rosenthal bietet ein Exemplar für 300 M. an [1895]). Darin einige grössere Beispiele von Mensuralmusik auf sehr ungeschickt bearbeiteten Holztafeln von Blattgrösse (kl. 8°). S. 76 des Tractatus secundus ist faksimiliert in Groves Dictionary of Music, Art. Music-Printing, zwei andere Beispiele faksimilierte bereits Dibdin (Bibl. Spenc. III. 233).

(Hugo [Spechzhart] von Reutlingen) Flores Musicae omnis cantus Gregoriani. Impressum Argentinae per Johannem Pryss anno 1488 (Exemplare in der Universitäts-Bibliothek zu Breslau, im Besitz des Earl Spencer auf Althorp u. m.). Nach der Beschreibung Weales ist in den Notenbeispielen die F-Linie rot gedruckt; nach Bohn (Bibliogr. S. 11) sind auch alle Initialen rot und schwarz gedruckt. Die Leipziger

Universitäts-Bibliothek besitzt einen Leipziger (!) Druck des Werkes (s. a., c. 1495), in welchem die ziemlich zahlreichen Beispiele, Choralnoten, in sehr schlechtem Holzschnitt ausgeführt und nur schwarz gedruckt sind; fol. 𝔄[6v] finde ich zwei Distichen mensural, ebenfalls ziemlich grob.

Marcellini Verardi Caesenatis Elegia. Impr. Romae per Magistrum Eucharium Silber alias Franck anno Domini 1493. (Die beiden letzten Seiten mit Mensuralnoten auf fünf Linien in Holzschnitt; beschrieben bei Weale a. a. O. S. 176, im Besitz von Alfred H. Littleton in London.)

Wynkyn de Wordes Ausgabe von Higdens Polychronicon, gedruckt 1495 zu Westminster (enthält ein winziges Notenbeispiel, die Intervalle Diapason, Diapente, Diatessaron und Disdiapason [noch dazu falsch] mit Nota quadrata auf acht Linien sehr grob in Holzschnitt darstellend, faksimiliert bei Barclay Squire a. a. O. S. 115, auch schon in Groves Dictionary of Music, Art. Music-Printing).

Franchini Gafori Laudensis Practica musice. Impressa Mediolani per Guillermum Signerre Rothomagensem opera et impensa Joannis Petri de Lomatio (1496, 2. Aufl. 1497; auch: 1502 Brixiae, impressum per Bernardinum Misintam de Papia, sumptibus et impensa Angeli Britannici [4. und 5. Ausgabe], und Venedig 1512 [1522] per Augustinum de Zannis de Portesio. Diese beiden letzten Ausgaben wurden mit den Typen der ersten gedruckt. Exemplare der ersten Ausgabe in der Stadtbibliothek und Bibliothek Peters zu Leipzig, Ratsbibliothek zu Zwickau u. m. (vgl. Taf. IX).

Georgius Reischius, Margarita philosophica, Heidelberg (nach Weale) oder Strassburg (nach Becker) 1496 (Fundort mir nicht bekannt), 2. Ausgabe Freiburg 1503 (Stadtbibliothek zu Leipzig), 3. Ausgabe Strassburg 1504. Darin Principia musicae (auch 1508 bei Furter & Schott) und Musica figurata (auch Basel 1523, gedruckt von Heinrich Petri — Exemplar in der Stadtbibliothek zu Leipzig mit Beispielen in wahrhaft jämmerlichem Holzschnitt — und 1525).

Nicolaus Wollick (de Serovilla, artium magister), Opus Aureum Musicae castigatissimum de Gregoriana et Figurativa atque contrapunctu simplici percommode tractans omnibus cantu oblectantibus utile et necessarium e diversis excerptum . . . Impressum Colonie per Henricum Quentel . . . anno . . . 1501 (Exemplar in der Universitäts-Bibliothek zu Breslau), auch 1504 (Stadtbibliothek zu Leipzig), 1505 und 1506. Das auch inhaltlich nur geringfügige Werkchen ist musiktypographisch höchstens darum von Interesse, weil man nicht begreift, wie Quentel, der auch als Missaldrucker (Missale Coloniense 1494, Treverense 1498) nicht über den Druck von roten Linien hinauskam, durch die elenden Holzschnitte dieses Büchleins in den Verdacht kommen konnte, der erste Drucker mit beweglichen Musiktypen gewesen zu sein (Goovaerts, Histoire et bibliographie de la typographie musicale dans les Pays-Bas, Antwerpen 1880, vgl. oben S. 38). Nicht einmal in Holzschnitt aber hat Quentel die Musiknoten des die Mensuralmusik angehenden Teils gedruckt, sondern sogar bei Erklärung der Notenformen den Raum für die Eintragung einer Longa, Brevis etc. frei gelassen.

Balthasser Praspergii Merspurgensis, Clarissima plane atque choralis musice interpretatio (Basel 1504, 2. Aufl. 1507, gedruckt durch Michael Furter), mit recht mittelmässigen kleinen Holzschnittbeispielen in Nägel- und Hufeisenform (Exemplar der 2. Aufl. in der Leipziger Universitäts-Bibliothek).

Joannis Cochlei (Johann Dobnek von Wendelstein) Norici: „De musica activa" (Cöln 1507), auch als Tetrachordum musices (2. und 3. Aufl. Nürnberg, G. Stüchs 1511, 4. Aufl. Nürnberg, Friedr. Peypus 1514, sehr schlechte Holzschnitte choral und figural).

Vitus Bild, Stella musicae juvenibus artisque ejusdem novellis, per chalcographos Erhardum Öglin Jeoriumque Nadler cives Augustenses. Anno 1508 (Fundort mir nicht bekannt; die Notenbeispiele sollen Holzschnitt sein [?]).

Franchini Gafurii, Angelicum ac divinum opus musice . . . Impressum Mediolani per Gotardum de Ponte anno 1508 (Exemplar in Andersons College Glasgow).

Simon de Quercu, Opusculum musices, Wien, Joan. Winterburg 1509 (Exemplare in der Universitätsbibliothek zu Breslau, Ratsbibliothek zu Zwickau u. m.; deutliche aber grobe Holzschnittnoten, choraliter und mensuraliter).

Sebastianus Felstinensis, Opusculum musices noviter congestum o. J. u. O. (c. 1510; Exemplar in der Universitäts-Bibliothek zu Breslau).

Bonaventura, Regulae musicae planae. Venet. Jac. di Penzi 1511 (Exemplar in der Musikbibliothek Peters in Leipzig, schlechte Holzschnittnoten).

Sebastian Virdung, Musica getutscht, Basel (Furter & Schott?) 1511 (Exemplar in der Berliner Bibliothek), mit einem dreistimmigen Figuralsatz „O heylige onbefleckte" in deutscher Tabulatur und in Mensuralnotierung, beides in leidlichem Holzschnitt; dasselbe Beispiel von denselben Holzstöcken abgedruckt in:

Othomar Nachtgall (Luscinius), Musicae institutiones, Strassburg 1515.

Michael Koswick (nicht Roswick), Compendiaria musicae artis aeditio, Leipzig 1516 (Exemplare in der Stadtbibliothek zu Leipzig, Universitätsbibliothek zu Breslau, Ratsbibliothek zu Zwickau u. m.); ziemlich zierliche Holzschnittnoten, choraliter und mensuraliter.

Glareani Isagoge in Musicen, Basel 1516 (Exemplar in der Ratsbibliothek zu Zwickau).

Joannes Murmellius, Protrepticus studiosorum poetices, Wittenberg, Georg Rhaw 1517 (acceptable Holzschnittnoten).

Ornithoparchus, Musice active micrologus, Leipzig, Val. Schumann 1517 (2 verschiedene Exemplare in der Ratsbibliothek zu Zwickau). Noten recht acceptabel in Holzschnitt, nur Fol. G 4 r und Fol. H 2 v zwei Tabellen in Metallschnitt in der Art des Kuriosums unserer Tafel XI (Noten weiss auf schwarzem Grunde).

Franchini Gafurii . . . de harmonia musicorum instrumentorum opus . . . Impressum Mediolani per Gotardum Pontanum calcographum 1518 (Exemplare in der Stadtbibliothek und Universitäts-Bibliothek zu Leipzig u. m.; Fol. 89 schön in Holzschnitt ausgeführt eine Melodie für das Metrum der sapphischen Ode).

G. Rhaws Enchiridion musicae mensuralis, Wittenberg, Rhaw 1531.

Mart. Agricola, Musica figuralis, deutsch (Wittenberg, Rhaw 1532), Musica choralis, deutsch (das. 1533), sowie desselben: Ein kurz deutsche Musica (Wittenberg, Rhaw 1528), acceptable Holzschnittnoten (Exemplar in der Stadtbibliothek zu Leipzig).

Hiermit ist die Reihe der mit zumeist ziemlich mittelmässigen Holzschnittbeispielen ausgestatteten theoretischen Werke bei weitem noch nicht erschöpft; es finden sich deren noch durch das ganze Jahrhundert hindurch in Menge, nachdem längst der Musik-Typendruck in seinen beiden Hauptformen als Doppeldruck und einfacher Druck sich allgemein eingebürgert hatte, vereinzelt sogar bis in unsere Zeit hinein (in Ulibischeffs „Mozart"). Seltener ist die Anwendung des Holzschnitts in Werken für den praktischen Gebrauch, d. h. Werken, in denen die Musikbeispiele nicht zur Illustration und Erläuterung dienen, sondern der eigentliche Hauptinhalt oder doch des Inhalts zweiter Hauptteil (neben dem Gesangstexte) sind. Dahin gehören: Das Meissener Brevier vom Jahre 1520 (Leipzig, Melchior Lotter) und die ältesten lutherischen Gesang-

bücher: „Etlich christlich lieder Lobgesang und Psalm“ (Wittenberg, G. Rhaw, vergl. Tafel X), Joh. Walthers Chorgesangbüchlein (Wittenberg 1524 in vier Stimmbüchern), Arndt von Aichs vierstimmiges Liederbuch (vier sehr kleine Stimmbücher, ca. 1520 zu Köln gedruckt), ferner die durch Jan de Ghaet zu Antwerpen 1515 in Holz geschnittenen vierstimmigen Gesänge des Benedictus de Opitiis zu Ehren Kaiser Maximilians, und als umfangreichste Beispiele die Foliodrucke des Andreas Antiquus de Montona,*) auf welche wir weiterhin zurückkommen werden, die, wie Vernarecci treffend sagt, eine Art Protest gegen die zierlichen Stimmbuchdrucke Petruccis sind. Auch in dem Nordhäuser Cantional (Cantiones ecclesiasticae latinae, Magdeburg 1545, Michael Lotther) sind die sehr zahlreichen Melodien (teils mit Nägel- und Hufeisenschrift, teils [halbmensural] mit Mensuralnoten, beide bald auf vier, bald auf fünf Linien) in recht gutem Holzschnitt ausgeführt (Exemplar in der Bibliothek der Trinitatis-Kirche zu Sondershausen), und desgleichen ist die „Agenda in Herzog Hinrichen von Sachsen Fürstenthumb“ vom Jahre 1555 (Leipzig, Hantzsch) noch ganz mit in Nagel- und Hufeisenform in Holz geschnittenen Notenzeilen zwischen den mit Typen gesetzten Textzeilen durchschossen, und dieselbe Agende vom Jahre 1580 hat zum Teil durchgehende Typen der französischen Art, teilweise aber noch Holzschnittnoten. Dies Festhalten am Holzschnitt ist um so merkwürdiger, als bereits im Jahre 1514 Melchior Lotter in Leipzig einen sehr wohlgeglückten Versuch mit der direkten Übertragung des für Missaldrucke seit 33 Jahren gebräuchlichen Verfahrens des Typendrucks von Choralnoten in einem theoretischen Werke gemacht hatte (Udalricus Burchardus „Hortulus musices“; die etwas kleiner als die Missaltypen bemessenen Choralnoten sind auf vorgedruckte Linien aufgedruckt, sehr deutlich und sehr accurat; Exemplar in der Ratsbibliothek zu Zwickau. Vgl. Tafel XXIII).

Das Resultat der Vergleichung dieser Reihe von Musikdrucken in Holzschnitt ist die Erkenntnis, dass von einer eigentlichen Entwickelung der Technik dieser Art der Vervielfältigung von Musiknoten füglich nicht gesprochen werden kann; denn die letzten Beispiele sind um nichts besser als die ersten, im Gegenteil gehören die besten Leistungen, wie die zahlreichen ziemlich ausgedehnten Beispiele mehrstimmigen Kontrapunkts in des Franchinus Gafurius „Practica musica“ (1496) mit zu den ersten Versuchen. Auf Tafel IX gebe ich eine Seite (fol. 285 r.) aus diesem Werke in phototypischer Abbildung, aus welcher man den hohen Grad von Vollkommenheit ersehen kann, welchen diese Schnitte aufweisen (besonders, wenn man festhält, dass die Nachbildung der handschriftlichen Form der Noten Absicht ist).

Dass man bereits lange vor 1500 sehr wohl imstande war, gute Holzschnitte von weit grösserer Künstlichkeit, als sie die Musiknoten erforderten, herzustellen, ist ja bekannt genug durch die vielen erhaltenen blattgrossen Darstellungen des Erlösers am Kreuze und anderer biblischen oder legendarischen Vorwürfe. Es scheint nur, dass man im allgemeinen kurzen Prozess machte, wenn es sich um die Darstellung von Musiknoten im Holzschnitt handelte; wahrscheinlich wurden zu ihrer Anfertigung gewöhnlich nicht die geschicktesten Meister, sondern die ersten besten Handlanger herangezogen. Übrigens ist es sehr gut möglich, dass viele der kleinen Notenbeispiele

*) Dagegen ist der „Liber selectarum cantionum“ des Conrad Peutinger (Nürnberg 1520, Gross-Folio) trotz Schmid (Caecilia Bd. 25, S. 277) und Eitner (Bibl. S. 14) nicht in Holzschnitt, sondern vielmehr in Typendoppeldruck (Linien vorgedruckt) mit zollhohen Notenkörpern ausgeführt (Chorbuch, zum Auflegen aufs Pult).

bei Hugo von Reutlingen, Reisch u. a. gar nicht in Holz, sondern aus kleinen Blöcken von Letternmetall en relief ausgeschnitten sind; ist es doch noch heute allgemein gebräuchlich, einzelne Typen oder kleine Figuren bei plötzlichem und nur vereinzeltem Bedarf kurzweg aus Metall zu schneiden, anstatt erst Punzen zu gravieren und sie zu giessen. Weale nimmt sogar für des Nicolaus Burtius' „Musices opusculum" den Druck „from metal blocs" an (wozu ich doch ein Fragezeichen machen möchte) und lässt bei Franchinus Gafurius die Frage: ob Holz oder Metall? offen, indem er nur den unbestimmten Ausdruck „printed from blocs" gebraucht. Lorck giebt für die Unterscheidung von Holzschnitt und Metallschnitt Anhaltspunkte, die allerdings eigentlich für die Zeit der Erfindung des Buchdrucks gemeint, aber doch für uns wichtig sind (a. a. O. I. S. 16): „Früher war man gewohnt, alle erhaben geschnittenen Formen als Holzschnitte zu bezeichnen; durch aufmerksame Prüfung kam man jedoch zu der Erkenntnis, dass ein Teil der vorhandenen Abdrücke von Metallplatten herrühre und dass der Metallschnitt dem Holzschnitt vorangegangen sei. Die Möglichkeit des Unterscheidens liegt namentlich in der Farbe der vorhandenen Drucke, indem die Metallschnitte etwas grauer, grieslicher und weniger gesättigt erscheinen, als die Holzschnitte. Öfters kann man auch in den Umfassungslinien Verbiegungen wahrnehmen, die in einem Holzschnitte nicht möglich gewesen sein würden; man hat auch heute noch erhaltene Metallstiche gefunden." Ein merkwürdiges vereinzeltes Spezimen von Musikdruck, das wohl sicher Metallschnitt rohester Art ist, giebt unsere Tafel XI wieder: ein in Münster gedrucktes fliegendes Blatt vom Jahre 1521 (In Turcos potius quam gentem christicolam bella movenda. Carmine Coriambico Gliconico Timanni Cameneti Guernensis. Monasterii 1523. Teodoricus Tzwyvel), auf welchem die (mensuralen) Noten einfach ausgestochen sind und daher weiss auf schwarzem Grunde gedruckt erscheinen (Exemplar in der Bibliothek des Buchhändler-Börsenvereins zu Leipzig).

Trotz der vereinzelten wirklich anerkennenswerten, weil sauber und gefällig ausgefallenen Beispiele der Anwendung des Holz(- oder Metall)schnittes, zu denen besonders auch die Mensuralnoten der ersten Wittenberger, Zwickauer u. a. lutherischen Gesangbücher gehören, muss doch constatiert werden, dass diese Art der Herstellung von Musiknoten im Druck bei weitem nicht die Rolle gespielt hat, welche man bis vor kurzem für die Zeit vor Petrucci allgemein annahm. In vielen Fällen hat unzweifelhaft die Scheu vor den Kosten der Anschaffung von Musiknotentypen zur Anwendung dieses primitiven Verfahrens für geringfügigen gelegentlichen Bedarf geführt, sogar noch in einer Zeit, wo der Typen-Doppeldruck und der einfache Druck mit durchgehenden Typen in Italien, Frankreich und Deutschland zur Herstellung von Druckausgaben der Meisterwerke kontrapunktischer Kunst in grossem Massstabe angewendet wurden, neben welchen die Tafeldrucke nur den Vorzug der Billigkeit haben konnten (das Gegentheil wird freilich auch behauptet, und gewiss würde eine weitere Ausdehnung des Verfahrens des Antiquus de Montona auch den Vorzug der Billigkeit nicht für sich gehabt haben).

Jedenfalls hat unsere kleine Untersuchung, die nur skizzieren konnte, erwiesen, dass es nicht korrekt ist, **vor** dem Musikdruck mit beweglichen Typen eine Vorstufe anzunehmen, auf welcher die Drucker sich des Holzschnitts für die Musiknoten bedienten. Der Holzschnitt von Musikbeispielen kommt vielmehr sogar wahrscheinlich erst später als der Typendruck der Noten auf und hält sich lange neben den vollkommensten Herstellungsarten als eine Art Surrogat.



8. Musiknotendruck mit beweglichen Typen in liturgischen Büchern vor und um 1500.

a) **Römische Choralnoten (Nota quadrata).**

Es ist Chrysanders Verdienst, es zuerst ausgesprochen zu haben, dass dem Drucke von Mensuralmusik mit beweglichen Typen, dessen Autorschaft Petrucci niemand mehr streitig machen wird, der Druck von Choralnoten mit beweglichen Typen vorausgegangen ist, wodurch die Erfindung Petruccis allerdings auf eine meisterhaft durchgeführte Spezialanwendung eines bereits länger bestehenden Druckverfahrens einschrumpft. Chrysanders Schlussfolgerungen, die um so anerkennenswerter sind, als ihm nur ein sehr unvollständiges, ja äusserst spärliches Belegmaterial zu Gebote stand, mögen hier im Auszuge Platz finden (a. a. O. S. 166—67):

„Bei den frühesten Drucken kirchlicher Bücher, die Musik enthielten, wurden die Worte gedruckt und dann die Noten handschriftlich beigefügt" (vgl. unsere Tafeln XII und XIII; ebenso im Cölner Missale vom Jahre 1481 [Conrad de Hombergh] u. i. v. a. Dasselbe geschah aber noch vielfach, nachdem der Typendruck der Missalien sich eingebürgert hatte, z. B. in dem 1487 von Marcus Brandis in Leipzig gedruckten Benedictionale, in den Cölner Missalien aus den Jahren 1494 [Quentel] und 1498 [expens. Bungert de Ketwych], in dem Missale Romanum vom Jahre 1485 [Venedig, Nic. de Franckfordia], in dem Psalterium Davidis cum Hymnis [Leipzig, Lotter 1502] u. m. H. R.).

„Ein weiterer Fortschritt geschah, als man anfing die Linien zu drucken, in welche die Noten hernach eingeschrieben wurden. Die Linien in diesen Missalen etc. sind rot und kamen mit den roten Buchstaben, Worten und Zeilen des Textes gleichzeitig zum Druck" (so in den späteren Missaldrucken Peter Schöffers und Johann Schöffers, auch in denen Peter Drachs in Speyer, in dem 1500 von Peter Hagenbach in Toledo gedruckten Missale Mozarabicum [Exemplar in der Stadtbibliothek zu Leipzig] u. v. a.; man liess auch später noch gelegentlich für einzelne Gesänge, die in verschiedenen Diözesen verschieden gesungen wurden, die Noten fort, ihre Ergänzung durch

handschriftliche Eintragung voraussetzend, z. B. in dem „Missale ecclesie Coloniensis", Paris, Wolfgang Hopyl, vom Jahre 1514. H. R.).

„Von allen sonstigen Hindernissen abgesehen, war das Schreiben schon dadurch unbequem, dass Schreibtinte und Papier, welches dem Prozess des Druckens unterworfen wurde, sich nicht gut vertrugen. Die Unregelmässigkeit der geschriebenen Noten (?) stach gegen die mechanische Regelmässigkeit der (gedruckten) Schriften sehr ab. Man machte nun Notenzeichen in der Form von Typen und Stempeln, schwärzte diese mit Druckfarbe und druckte sie dann mit der Hand einzeln auf oder zwischen die vier roten Linien. Ein solches Verfahren nennt man Patronendruck." (Dieser Begriff kann für den Musikdruck wohl füglich wieder fallen gelassen werden, da sich, wie es scheint, für seine Anwendung — ausser dem winzigen Beispiel in Gersons Collectorio von 1473, für welches noch dazu die Herstellung in der Druckerei fraglich ist — keine Beispiele auftreiben zu lassen scheinen. H. R.)

„Von dem Patronendrucke zu dem wirklichen Drucke mit beweglichen Lettern war nur noch ein einziger Schritt. In welchem Jahre, an welchem Ort und durch welchen Drucker dieser Schritt gemacht wurde, ist zur Zeit nicht nachzuweisen. Jedenfalls geschah er noch vor dem Ende des 15. Jahrhunderts und wahrscheinlich durch verschiedene Drucker an verschiedenen Orten unabhängig von einander. Wir schliessen dies daraus, dass man solchen Drucken in allen Ländern aus weit entlegenen Orten begegnet und dass die beiden gänzlich von einander abweichenden Formen der Choralnote, die romanische und die deutsche, zur Anwendung kamen. . . . Auf keinen Fall ist aber anzunehmen, dass dieser Druck der Choralnoten entstand in Nachahmung des Verfahrens, welches Petrucci in Venedig ersann . . . Viel näher liegt die Vermutung, Petrucci habe die Anregung zu seiner Erfindung von eben diesen Missalen und anderen Chorbüchern empfangen . . . Drucke dieser Art waren schon vorhanden etwa zehn Jahre, bevor Petrucci begann. Ein solcher Druck ist z. B. die Agenda Parochialium Ecclesiarum, erschienen zu Basel im Jahre 1488 fol., im Besitze des Herrn Alfred Littleton in London."

Die Behauptung Chrysanders, dass 10 Jahre vor Petrucci bereits Missalien mit beweglichen Typen gedruckt worden seien, ficht noch Ad. Thürlings ernstlich an (a. a. O., S. 393 f.): „An dieser Stelle müssen wir der Ansicht Chrysanders gedenken, wonach die eigentliche Erfindung des Notendrucks in einfacher Weiterbildung des sogenannten Patronendrucks für die Choralmusik bereits in den 80er Jahren des 15. Jahrhunderts geschehen sein müsse. Was also später Erfindung genannt wurde, das wäre danach nur die erste Anwendung des schon bekannten Prinzips auf die Figuralmusik. In seinem geistvollen Aufsatze . . . bezieht Chrysander dies schon auf Petrucci, was insofern Bedenken erregen möchte, als aus der Form, in welcher der Meister sich das Privileg für den Figuralnotendruck erbat, wenigstens das mit Sicherheit (?) hervorzugehen scheint, dass weder Petrucci noch die privilegierende Behörde in Venedig Kenntnis von einem schon bestehenden Gebrauch beweglicher Typen für die kirchliche Choralmusik gehabt hat (!). Chrysander versichert nun freilich (a. a. O. Sp. 166), dass noch vor dem Ende des 15. Jahrhunderts zahlreiche Choralbücher mit beweglichen Notentypen romanischen und deutschen Gepräges gedruckt worden seien, aber er citiert nur einen einzigen Druck dieser Art, der in Basel 1488 ans Licht trat und sich im Besitze des Herrn Alfred Littleton in London befindet. Ich bin zur Zeit nicht im Stande, diese Angaben näher

prüfen zu können. Sollten sie sich als begründet erweisen (!), so dürfte hier vielleicht die Quelle gefunden sein, aus der die deutschen Figuralmusikdrucker die Anregung zu ihrer Erfindung schöpften, obgleich wenigstens Öglin die volle Originalität für sich in Anspruch nimmt." Hätte Dr. Thürlings (der, wie ich beiläufig ergänzend zu der unvollständigen Biographie desselben in meinem Musiklexikon anmerke, seit 1887 ordentlicher Professor der altkatholischen Theologie an der Universität zu Bern ist), Weales Bericht über die alten Musikdrucke der Londoner Ausstellung von 1885 gesehen, welcher Ende 1886 erschien, so würde er sich freilich anders ausgedrückt haben. Leider scheint diese Arbeit Weales überhaupt wenig bemerkt worden zu sein; denn selbst der auf dem Gebiete der Bibliographie und Typographie so erfahrene und verdiente Dr. Emil Vogel hat der Baseler Agenda von 1488 keine weiteren Belegstücke für Chrysanders Behauptung an die Seite zu stellen als das Mainzer Psalterium von 1490, bezüglich dessen er wohl der Angabe Dibdins folgt (Bibl. Spenceriana I. 121); ich möchte aber in diesem Falle eine Täuschung Dibdins annehmen, da selbst in der Ausgabe v. J. 1516 nur die 4 Linien (rot) gedruckt, die Noten aber mit der Hand eingeschrieben sind (Ex. i. d. Kgl. Sächs. Bibliograph. Sammlung und in der Stadtbibliothek hierselbst) und die Schöffer auch alle Missalien ohne Noten herausgaben. In den früheren Ausgaben aber sind auch die Linien nicht gedruckt, wie die Fragmente der Leipziger Universitätsbibliothek (Ausg. v. 1459) und der Kgl. Bibliograph. Sammlung (Ausg. v. 1457 und 1502) beweisen (vgl. Weales Beschreibung, auch Faulmann a. a. O., S. 159). Dr. Vogel bemerkt noch: „Die grosse Seltenheit ähnlicher Belegstücke zugegeben, darf doch nicht verkannt werden, dass behufs endgiltiger Aufklärung der beregten Frage es noch umfänglicher Untersuchungen über die Herstellung der Noteninkunabeln bedarf." Nun, ein gut Stück vorwärts ist die Lösung dieser Frage heute durch die Arbeiten Weales und die Mitteilungen Barclay Squires gekommen, und ich werde mein Teil nach bestem Können beitragen, um für die Zukunft jeden Zweifel an der Existenz von mit beweglichen Typen gedruckten liturgischen Büchern vor 1500 unmöglich zu machen, da ich durch die Herausgeber dieser Arbeit in die angenehme Lage versetzt bin, in einer grösseren Anzahl von phototypischen Wiedergaben weiten Kreisen die Belege selbst anschaulich vorzuführen. Das liebenswürdige Entgegenkommen der Bibliotheksvorstände zu Leipzig (Universitätsbibliothek, Prof. v. Gebhardt, Hofrat Förstemann, Prof. Gardthausen; Stadtbibliothek, Archivdirektor Dr. Wustmann, Dr. Dörffel; Kgl. bibliographische Sammlung und Bibliothek des Buchhändler-Börsenvereins, Herr K. Burger), zu Berlin (Kgl. Bibliothek, Dr. Alb. Kopfermann), München (Kgl. Hof- und Staatsbibliothek, Dr. Ad. Sandberger), Karlsruhe (Prof. W. Brambach), Magdeburg (Domgymn.-Bibliothek, Dr. Eberhardt), Frankfurt a. M. (Stadtbibliothek, Dr. Ebrard), Düsseldorf (Landes-Bibliothek), Köln (Stadtbibliothek, Dr. Keysser), Trier (Stadtbibliothek), Würzburg (Kgl. Universitätsbibliothek, nach vorgängigem ausführlichen Bericht des Herrn Dr. Kliebert), Wien (K. K. Hofbibliothek), Neapel (Kgl. Bibliothek) usw. hat mich in stand gesetzt, eine grosse Zahl alter Missaldrucke einzusehen oder genaue Beschreibungen solcher zu erhalten. Gesehen hat gewiss mancher vor mir noch mehr Missalien; über ihren Musikdruck aber hat uns noch niemand in gleichem Umfange berichtet. Ich glaube, dass es mir jetzt bereits gelungen ist, die ältesten derartigen Drucke aufzuweisen, und erwarte nicht mehr, noch älteren unvollkommeneren zu begegnen, da ich ganz und gar nicht der Ansicht bin, dass die ersten Versuche notwendig mangelhafte gewesen sein müssen; denn die kräftigen Formen der handschriftlichen Notenzeichen des 15. Jahr-

hunderts waren in keiner Weise schwerer durch Typen wiederzugeben als die Wort-Schriften der Kalligraphen. Was von Anfang an die Inangriffnahme der Herstellung von Notendrucken verhinderte, war wohl das Bedenken, wie man mit den Notenlinien fertig werden sollte. Zunächst, vor Aufkommen des Doppeldrucks musste man ja daran denken, Noten und Linien in einer Type zu vereinigen und Notenzeilen aus Typen, deren jede eine Notenfigur nebst einem Stück Liniensystem enthielt, zusammenzusetzen: das freilich war eine Aufgabe, die man nicht sogleich lösen konnte, da das genaue Aneinanderpassen der Linienteile solcher Typen ein Problem war, das noch im 16. Jahrhundert manchen Versuch mag haben scheitern lassen. Von dem Momente ab aber, wo man darauf verfiel, einen Doppeldruck, gleichviel ob erst die Linien und dann die Noten oder umgekehrt, anzuwenden, war das Haupthindernis aus der Welt geschafft. Diese Idee wurde vermutlich sehr bald nach Aufkommen des Doppeldrucks überhaupt gefasst. Der Rotdruck ist nach Ansicht der Typographologen etwa 1460 aufgekommen, zuerst wie es scheint vereinzelt angewendet von Peter Schöffer sen. für den Druck des Kolophons des Mainzer Psalteriums v. J. 1457, bald aber allgemein zur mechanischen Herstellung der „Rubriken" (Überschriften, auch Initialen, später alles dessen, was wir jetzt gesperrt oder mit anderer Schrift drucken) durch wirklichen Pressendruck. Über das dafür erforderliche Verfahren äussert Faulmann (a. a. O. S. 305) folgende Ansicht: „Der Rotdruck erfolgte immer in derselben Form, indem man zuerst die roten Zeilen wegliess, den Raum mit Quadraten (blinden Typen) ausfüllte und den schwarzen Druck ausführte, dann die rot zu druckenden Zeilen in den Satz einsetzte und unterlegte (sodass sie allein weiter herausstanden und daher allein Farbe annahmen und abgaben); so blieb die Form und die Punktur auf der gleichen Stelle und war ein passen der Zeilen möglich." Ob wirklich dieses für den ganzen Satz äusserst gefährliche Herausnehmen und Einsetzen jemals ausgeübt worden ist, vermag ich nicht zu entscheiden; jedenfalls hat auch die andere Manipulation, die Herstellung eines vollständigen zweiten Satzes, der überall, wo der erste leeren Raum hat, Typen-Satz aufweist, ihre problematischen Seiten, mit denen man aber um 1460 offenbar fertig zu werden verstand, wie die sich schnell mehrenden Doppeldrucke (rot und schwarz) beweisen. Von diesem Verfahren war nur ein kleiner Schritt zum wirklichen Doppeldruck auf die gleichen Räume, wie ihn der Notendruck solange bedingte, als man nicht durchgehende Notentypen mit gut passenden Linienteilen herzustellen vermochte, und wie ihn auch noch Petrucci allein anwandte; anstatt der Freilassung der Räume musste man aber natürlich die Einsetzung der mit der schwarzen Schrift zu druckenden schwarzen Notentypen und Schlüssel anwenden, wobei sicher die Unterlegung eines mit dem ersten Satze bedruckten Blattes zu Hülfe genommen wurde, um die Typen korrekt unterzubringen. Petrucci hat nachweislich sogar dreifachen Druck angewendet, obgleich er die Linien nicht mehr rot sondern schwarz druckte (1. Text, 2. Linien, 3. Noten).

Ich gehe nun zur Aufzählung und kurzen Beschreibung der mir durch eigene Anschauung bekannt gewordenen oder anderwärts bereits beschriebenen Musiknoten-Typendrucke vor und um 1500 über, indem ich dieselben nach dem Erscheinen der verschiedenen Drucker auf dem Schauplatze ordne. Ich beginne mit den Drucken in römischer Choralnotierung, obgleich der erste nachweisbare Druck mit deutschen Choralnoten sieben Wochen früher datiert ist als der erste mit römischen; denn noch müssen wir gewärtig sein, dass sich vielleicht doch ein noch älterer Druck mit römischen Notenformen findet, wenn auch dafür nur wenig Aussicht mehr vorhanden ist.

Der älteste überhaupt bekannte Missaldruck, das von Antonius Zarotus 1475 in Mailand gedruckte Missale Ambrosianum (Exemplar im British Museum) enthält überhaupt keine Noten, der erste Druck des Ulrich Hahn (Udalricus Gallus) aus Ingolstadt, das 1475 in Rom gedruckte Missale Romanum (Exemplar in der Wiener Hofbibliothek) hat rastrierte Linien und geschriebene Noten, das 1476 von Zarotus in Mailand gedruckte Missale Romanum enthält, wie mir auf meine Anfrage die Verwaltung der Kgl. Bibliothek zu Neapel ausführlich berichtet, nur mit der Hand mit Tinte gezogene vier rote Linien und geschriebene Noten; das 1477 von Mathias Moravus in Neapel gedruckte Missale Romanum, ein wahrer Prachtdruck auf Pergament (s. unsere Taf. XII), desgleichen das 1477 zu Venedig von Aloysius de Siliprandis gedruckte Missale Romanum (Exemplar im British Museum) haben beide ebenfalls nur handschriftliche Noten. Es bleiben daher nur sehr wenige (nach Weales Katalog 6) vor 1480 gedruckte Missalien bezüglich ihrer musiktypographischen Eigenschaften fraglich, von denen bis auf eins kein Fundort bekannt ist (Weales Angaben sind sehr unzuverlässig; z. B. besitzt die Pariser Nationalbibliothek, wie mir Herr J. B. Weckerlin bestimmt versichert, das Zarotische Missale Romanum vom Jahre 1479 nicht, ebenso fehlen in Neapel die von Weale verzeichneten römischen Missalien von 1475 und 1479 etc.). Ganz ohne Noten gedruckt sind auch: das Missale Ultramontanorum (Verona 1480), Missale Basileense (Basel, Bernh. Richel 1480, Exemplar in der Kgl. Bibliothek zu Berlin), Missale Magdeburgense (Lübeck, Gothan und Brandis 1480, Exemplar in der Domgymn.-Bibliothek zu Magdeburg), Missale Coloniense (Cöln 1481, C. de Hombergh) und wahrscheinlich alle anderen vor 1481 gedruckten.

Als erster Missalnotendrucker Italiens tritt daher allem Anscheine nach auf den Plan

Octavianus Scotus

(Ottaviano Scotto aus Monza *[Modoetensis]*), der von 1480 bis 1498 in Venedig als bedeutender Drucker und noch bedeutenderer Verleger sich hervorthat. Wenn Scotus selbst auf das Verdienst Anspruch hat, die Typen für seine Musikdrucke hergestellt zu haben, so müssen wir in ihm denjenigen Mann sehen, welchem die Hälfte des bisher allein um das Haupt des Ottaviano dei Petrucci geschlungenen Ruhmeskranzes zukommt. Leider steht das bisher noch nicht unzweifelhaft fest. Es fragt sich nämlich, ob und wieweit an der Herstellung dieser Typen der spätere Geschäftsteilhaber des Scotus (seit 1486) Bonetus Locatellus (s. unten) Anteil hatte. Da nämlich im Jahre 1501 Bonetus Locatellus das zuerst von Scotus allein (d. h. vielleicht nur ohne Nennung des Locatellus), in der Folge aber von beiden gemeinsam herausgegebene Missale Romanum in der gleich zu besprechenden Ausstattung druckte, so ist nicht ausgeschlossen, dass Locatellus der Schöpfer und eigentliche Eigentümer dieser Typen war und dieselben an sich nahm, als beim Tode des Scotus*) vielleicht Schwierigkeiten entstanden mit den die Firma „Octavianus Scotus und Bonetus Locatellus" fortführenden Erben des Scotus (bis 1531; doch druckt, wie wir sehen werden, ein jüngerer Octavianus Scotus noch 1539). Für eine solche Annahme spricht wesentlich der Umstand, dass Scotus überhaupt Verleger in grösserem Massstabe war und mehrfach noch andere Druckereien für seinen Verlag arbeiten liess. Das für die

*) Octavianus Scotus starb 23. November 1498; sein Grabstein ist facsimiliert bei Duc de Rivoli a. a. O. Pl. XVII.

Geschichte des Musikdrucks höchstwahrscheinlich durchaus Epoche machende und zuerst bahnbrechende Werk, das des Octavianus Scotus Namen verewigt, ist das

> Missale secundum morem Romane ecclesie. Impressum Venetiis arte et impensis Octaviani Scoti Medoetensis . . . IV. Kal. Jan. MCCCCLXXXI.*)

Eine Anfrage bei dem Conservator des nach Weale einzigen erhaltenen Exemplars (Bibliothek des Grafen Villafranca in Nizza) kam als unbestellbar („inconnu"!!) an mich zurück; zu meiner Freude finde ich aber in des Duc de Rivoli eben erschienenem Prachtwerke als, soviel ich sehe, einzige Notiz über Musiknoten, zu diesem Drucke, von welchem dasselbe Exemplare in der Pariser Nationalbibliothek und der Bibliothek Mazarin zu Paris notiert, die Anmerkung: „4° . . . 320 feuillets dont 8 ff. préliminaires sans pagination, avec signatures: a—z, τ, ꝰ, ꝝ, A—L, plus un cahier de plainchant signe ττ, placé entre les cahiers q et r".**) Hiernach wissen wir nun wenigstens, dass der erste Druck des Scotus schon Noten enthält, die ohne Zweifel denen des Missale praedicatorum von 1482 (s. unten) entsprechen. Der zweite Druck des Scotus liegt mir in dem Exemplar der Kgl. Sächs. Bibliogr. Sammlung vor:

> Missale secundum ordinem fratrum praedicatorum. Impressum Venetiis opera et expensis Octaviani Scoti MCCCCXXXII nono Kalendas Januarii.

Die Wohlgelungenheit dieses Musikdrucks vom 24. Dez. 1482, von welchem unsere Tafel XIV eine Probe giebt (wie alle unsere Tafeln genau in der Grösse des Originals), ist eine wahrhaft erstaunliche; das Notenbild ist thatsächlich noch für den Beschauer von heute eine wahre Augenweide. Wer je Gelegenheit gehabt hat, die zierlichen Notierungen aus der Zeit der schwarzroten Mensuralepoche zu sehen, muss ohne weiteres zugeben, dass hier das Problem der Ersetzung solcher Schreibweise durch ein Druckverfahren in der glänzendsten Weise gelöst war. Bedenkt man, dass zwischen der Zeit, wo die schwarzrote Mensuralnotierung durch die weissschwarze ersetzt wurde, und dem Druck des Scotus vielleicht noch nicht 40 Jahre lagen, ja, dass wohl gar selbst um 1480 noch manches Stück Mensuralmusik in der alten Weise notiert worden ist, so kann die Ausrede, dass die Musikdruck-Typen vor Petrucci wohl für Choralnotierungen, aber nicht für mensurale brauchbar gewesen seien, dem Petrucci nicht die Originalität seiner „Erfindung" retten. Wer weiss, ob nicht ein mutiges Inangriffnehmen des Druckes von Mensuralmusik seitens des Scotus mit den Typen des Missale von 1482 und einigen weiter nötigen wieder die Rückwendung von der weissschwarzen zur schwarzroten oder schwarzweissen Notierung bewirkt hätte!

Den ersten Hinweis auf das Missale des Scotus von 1482 finde ich im Artikel „Music-Printing" in Groves Dictionary of Music (1880), doch ohne jede Bemerkung über die Schönheit und Kleinheit (!) der Typen des Scotus. Man konnte die Aufsätze von Schmid, Chrysander, Victor de Pontigny (bei Grove) usw. lesen, ohne auf den Gedanken zu kommen, dass es sich bei diesen alten Missaldrucken um etwas ganz anderes handle, als jene groben Typen, welche in den Ritualien des 17. Jahrhunderts so häufig anzutreffen sind, deren quadratische Notenkörper ■ ca. 4 mm Seitenlänge haben und von denen man wohl annehmen könnte, dass sie mit der Hand mittels kleiner

*) Am 4. Tage vor den Kalenden des Januar 1481, d. h. am 29. Dezember 1481 (!), da zu damaliger Zeit das neue Jahr nicht am 1. Januar, sondern mit Ostern begann.

**) Nachträglich bemerke ich, dass die Notiz wörtlich aus Alès (a. a. O. S. 248) abgeschrieben ist.

Stempel in die vorgedruckten Linien eingetragen worden wären, was aber nicht geschehen ist. Durch das Schweigen jener Arbeiten über die typographische Ausstattung der Drucke wird es auch erklärlich, dass sich die Legenden von den Patronendrucken und der Notwendigkeit des Holzschnittes für die Mensuralnoten vor Petruccis Erfindung bilden konnten. Weales Beschreibung (a. a. O. S. 66) giebt aber ebenfalls keinen Anlass, in der „latin notation" des Scotus etwas anderes zu vermuten, zumal er es nicht der Mühe wert hielt, eine facsimilierte Probe zu geben; und selbst nach der Lektüre von Barclay Squires*) Skizze, welche in einer, wie ich nunmehr bestimmt nachweisen kann, keineswegs berechtigten Herausstreichung der Verdienste der Baseler Drucker Wenssler und Kilchen gipfelt, wäre es möglich, die Bedeutung der Drucke des Octavianus Scotus zu unterschätzen, obgleich Barclay Squire ausdrücklich betont, dass wahrscheinlich die genannten Baseler Drucker für den Missaldruck mit gotischen (Fraktur-) Neumenformen das Problem lösten, welches sechs Jahre früher Scotus für den Druck mit römischer Choralnote (Nota quadrata) gelöst habe. Denn da er nur ein sehr schön in Rot und Schwarz ausgeführtes Facsimile einer Folioseite aus Wenssler und Kilchens Baseler Gradual v. J. 1488 giebt (leider ungefähr gerade auf die Hälfte der Masse verkleinert, wodurch natürlich der Schein der Zierlichkeit und Kleinheit für den nicht ganz gründlichen Leser verstärkt wird — man vergleiche damit das nur schwarze, aber die natürliche Grösse wahrende Facsimile aus derselben Drucker „Agenda parochialium" v. J. 1488 bei Weale) — so tritt natürlich der bisher nirgends facsimilierte Druck des Scotus dagegen in den Hintergrund.

Um diese Unterlassungssünde wieder gut zu machen und ein für allemal nachdrücklichst auf den gewaltigen Unterschied zwischen den ersten Drucken in römischen Choralnoten und denen des 17. Jahrhunderts hinzuweisen, verweile ich bei diesen Anfängen des Musiknoten-Typendrucks etwas länger.

Schon das von Scotus für seine ersten Drucke gewählte Format, ein kleines Quart von 220 mm Höhe und 160 mm Breite (inclusive Rand!), aber zweispaltig gedruckt mit nur 148 mm Satzhöhe und 53 mm Spaltenbreite, steht in einem auffallenden Kontraste zu den unförmlichen Formaten der gewöhnlichen Missaldrucke ohne und mit Noten, deren Mass nicht selten an 400 × 300 heranreicht. Nun enthält aber jede volle Spalte bei Scotus 8 Notenzeilen mit Text, die Spannweite des 4-Liniensystems beträgt nur 11 mm, die Typen aber sind so klein, dass die Linien hätten noch enger sein können! Eine schwer zu beantwortende Frage ist die nach der Art der Herstellung der (roten) Linien in dem fraglichen Druck des Scotus. Dieselben weisen vielfach unregelmässige kleine Krümmungen auf, aus denen man auf Ziehen mit der Hand schliessen könnte, aber keinesfalls mit einem vierschnäbeligen Rastral, bei welchem solche Krümmungen stets das ganze System gleichmässig treffen würden (rastriert sind z. B. die

---

*) Die Behauptung Barclay Squires, dass Octavianus Scotus sowohl wie Wenssler und Kilchen (s. unten) zuerst die Noten und Schlüssel gedruckt und dann die Linien übergedruckt hätten, muss ich wenigstens bezüglich des Scotus anfechten (vermute aber, dass im anderen Falle die Täuschung dieselbe sein wird). Es scheint nämlich allerdings an einigen Stellen, wo die Linien etwas tiefer eingepresst sind und durch die nur dünne Schwärze der Noten nicht völlig gedeckt werden, als wären die Linien übergedruckt; im übrigen kann aber ein Zweifel nicht aufkommen, dass der schwarze Typendruck auf den roten Linien aufliegt. Freilich haben sich beide Farben miteinander vermischt, sodass die rote sozusagen überall mehr oder weniger durchscheint. Übrigens kann ich aus eigener Erfahrung bestätigen, dass auch, wenn man mit Tinte auf vorgedruckte rote Linien schreibt, stets nach kurzer Zeit dieselbe Täuschung sich einstellt.

Linien in Sensenschmids Bamberger Missale vom Jahre 1481, Petris Passauer Missale vom Jahre 1491, Pforzheims Salzburger Missale vom Jahre 1510 u. a. m., wie sich aus dem gelegentlichen Übereinanderlaufen zweier Züge bei nochmaligem Ansetzen des Rastrals ergiebt). Gegen ein Ziehen der Linien mit der Hand spricht aber die vollständige Übereinstimmung der Farbe mit der der Rubriken, welche sich deutlich von der der handschriftlich nachgetragenen Zierstriche der grossen Buchstaben im Text abhebt. Auch dass überall, wo eine Initiale gedruckt ist, die unterste Linie eingerückt (verkürzt) erscheint, spricht sehr für gleichzeitigen Druck der roten Linien und Initialen (mit den Rubriken); der direkte Beweis aber, dass die Linien einzeln gesetzt sind, ergiebt sich aus vereinzelten Fällen, wo eine Linie, welche volle Spaltenbreite hat, zu weit nach der Mitte in das freie Spatium zwischen den beiden Kolumnen geraten ist und daher am entgegengesetzten Ende zu kurz erscheint. Allem Anschein nach haben wir es mit Einzellinien in Metallschnitt zu thun, welche sich ja leicht irgendwo, besonders aber am Ende, verbiegen. Die von Scotus allein gebrauchten Notentypen sind die Virga in der Gestalt der Longa, und die zweitönigen Ligaturen in den Formen, welche der Mensuralnotierung zum Ausgangspunkte der Bestimmungen für die Ligaturen dienten (Proprietas). Figura obliqua kommt bei Scotus noch nicht vor (vgl. dagegen weiter unten Bonetus Locatellus). Die beiden Notenköpfe in den Ligaturen schliessen, wo es sich um Secundschritte handelt, meist fest aneinander an, doch ist in einzelnen Fällen eine kleine Lücke bemerkbar (der Verbindungsstrich fehlt); indess scheint nur bei weiten Intervallen (die selten vorkommen) eine Zusammensetzung aus zwei Typen vorzuliegen. Custos und Schlüssel sind zierlich und sehr deutlich. Die Interpunktionsstriche der Notierung (Grenzen der Distinktionen), welche sehr verschiedenartig, leger und beinahe unordentlich aussehen, sind dennoch nicht handschriftlich nachgetragen, sondern ebenfalls gedruckt.

Obgleich die Kleinheit und Zierlichkeit der ersten Musikdrucke des Scotus in starkem Widerspruche gegen die dicken, groben Notenformen der geschriebenen Messbücher des 15. Jahrhunderts stand (die für die ältere Mensuralnotierung beliebte kleinere Schreibweise kommt nur für Psalterien, Hymnarien u. dgl. öfter handschriftlich vor), so scheint sie doch sogleich grosses Aufsehen gemacht und sich schnell verbreitet zu haben. Schon im Jahre 1482 (28. November) druckte Scotus eine Neuausgabe seines Missale Romanum in 4°, daneben freilich eine in Folio (dat. 31. August 1482), von der ich aber nicht weiss, ob sie Musiknoten enthält (der Duc de Rivoli schweigt darüber). Allerdings erstand mit dem 5. März 1482 (1483 u. Z.) Scotus in Rom ein Konkurrent in

Stephan Planck aus Passau,

dessen Missale Romanum mit diesem Datum Musiknoten enthält (Exemplar in der kgl. Hof- und Staatsbibliothek zu München). Plancks Druck hat Folioformat mit 216 mm Satzhöhe und 66 mm Spaltenbreite (zweispaltig, mit nur sieben Notenzeilen nebst Text auf der vollen Spalte); die Noten sind gross auf fünf(!) rastrierte rote Linien gedruckt (Spannweite des Liniensystems 21 mm). Ein von Planck 1485 gedrucktes Pontificale hat nach Alès (a. a. O. S. 273) bei einem Format von 338 × 237 ebenfalls nur sieben Notenzeilen auf der Seite.

Auch ein 1488 in Venedig durch Joh. Hamannus de Landoia gedrucktes Missale juxta usum Romanae ecclesie, das nach Weales Katalog der Loan Exhibition „latin musical notation on a staff of 4 red lines“ enthält, bildet schwerlich die zierlichen

Formen des Scotus nach (es hat bei 343 mm Höhe nur acht Notensysteme auf der Seite, ist also wahrscheinlich ebenso wie die Drucke Plancks ein Urbild der späteren groben Drucke mit Nota quadrata); dagegen dürften das 1493 gedruckte Missale Romanum (für Nicolaus de Franckfordia in Venedig) und das 1494 gedruckte Missale divinorum officiorum secundum usum ecclesiae Sarum Anglicanae (Venetiis sumptibus Frederici Egmont), die beide von diesem selben Drucker herrühren, nämlich dem aus Landau gebürtigen (de Landoia)

Johann Hamann, genannt Herzog,

diesem für uns ein erhöhtes Interesse verleihen, da beide Werke in Oktavformat erschienen, zweispaltig gedruckt sind, und das zweitgenannte nach Weales Beschreibung römische Notenformen auf vier roten Linien, und bei einer Höhe von 165 mm (Breite 113 mm) sieben Notenzeilen mit Text auf der Seite enthält. Auch druckte nachweislich Hamann (Herzog) das Missale Romanum in den Jahren 1487, 1493 und 1497, sowie auch 1494 das Missale praedicatorum für Scotus selbst, stand also zu diesem in Beziehung.

In Oktavformat druckten auch römische Missalien die Venetianer Drucker: 1482 Johannes & Gregorius de Forlino, 1483 Bernardinus Bergomensis, 1484 Georgius de Rivabenis, 1485 Andreas quondam Jacobi de Chataro; in Quart: 1485 Petrus Cremonensis, 1489 Baptista de Tortis, 1491 Reynaldus de Novimagio usw.; leider fehlt mir jeder Anhalt, ob diese Drucke überhaupt Musiknoten enthalten.

Ein ganz ohne Noten gedrucktes (nur freien Raum für dieselben lassendes) Pariser Missale vom Jahre 1487 zeigt uns in seinem Kolophon Hamann als Socius eines anderen deutschen Druckers in Venedig, nämlich des aus Udenham (Odenheim) gebürtigen, oder, wie er in der Folge lieber angiebt, aus Speier eingewanderten (de Spira)

Johann Emmerich,

der, wie es scheint, längere Zeit für Lucantonio Giunta, einen der grössten Missalienverleger Venedigs, druckte. Schmid (Cäcilia, Bd. 21, S. 104) berichtet über einen Druck desselben vom Jahre 1494: „Processionarium ordinis fratrum praedicatorum", mit der Marke des Lucantonio Giunta und der ausdrücklichen Angabe „per sollertissimum virum Joannem Emericum de Spira"; das Werk hat nach Schmid Oktavformat und römische Choralnoten auf vier Linien. Einen anderen Druck des Emmerich für Giunta beschreibt Weale (a. a. O. S. 75): „Graduale sec. ord. S. Romane ecclesie. Impressum Venetiis arte Joannis Emerici de Spira impensis Luce Antonii de Giunta Florentini. 1500." Das ungeheuerliche Format von 540 mm Höhe und 360 mm Breite mit nur sieben Notenzeilen scheint freilich jede Vergleichung mit den Scotus-Typen auszuschliessen; wenn nicht eine falsche Messung oder ein Druckfehler vorliegt, wird vielmehr dieser Druck sehr grosse Choralnoten haben. Ob Emmerich auch die späteren Missaldrucke Giuntas besorgte, auf denen kein Drucker namhaft gemacht ist, kann ich nicht sagen; dagegen werden wir sehen, dass Giunta die Typen und das Druckverfahren des Scotus weiterhin vervollkommnet hat.

Emmerich druckte das Missale Romanum in den Jahren 1493 und 1494 (für eigene Rechnung), 1497, 1498 und 1500 für Giunta, auch einige andere für Rechnung auswärtiger Besteller. Leider kann ich über dieselben nicht aus eigener Anschauung berichten. Ebenfalls zu den Druckern mit grossen römischen Choralnoten gehört wahrscheinlich

Andreas de Torresanis de Asula,

von dessen Drucken einer bei Weale beschrieben ist, nämlich das

„Missale secundum consuetudinem fratrum praedicatorum Venetiis 1496",

mit römischen Choralnoten auf vier roten Linien, neun Notenzeilen mit Text auf der vollen Seite bei 357 mm Höhe und 240 mm Breite.

Als wirklicher Fortbildner des zierlichen Musiktypendrucks des Octavianus Scotus (wenn nicht er selbst dessen eigentlicher Schöpfer ist), erweist sich nun aber bestimmt der schon als Socius des Scotus erwähnte

Bonetus Locatellus

mit seinem für eigene Rechnung gedruckten:

„Missale secundum morem Romane curie, Venetiis 1501",

welches ich aus eigener Anschauung beschreiben und mit einer facsimilierten Probe (Taf. XVa) vorführen kann. Das Format ist Oktav, zweispaltig gedruckt, Satzhöhe 120 mm, Spaltenbreite 38 mm, Spannweite des Liniensystems 11 mm; die Linien (vier rote) sind in Spaltenbreite aus einem Stück gesetzt, ziemlich kräftig. Gegenüber Scotus ist neu die Einführung der Figura obliqua (|▶).

Wie weit ein direkter Zusammenhang zwischen den einander so ähnlichen musikalischen Typendrucken der Kette: Octavianus Scotus — Bonetus Locatellus — Johann Hamann — Johann Emmerich — Lucantonio Giunta existiert, würden vielleicht archivalische Studien an Ort und Stelle (in Venedig) noch feststellen können. Die Reihe der Repräsentanten derselben schliesst mit dem aus Florenz gebürtigen

Luca Antonio Giunta,

dessen erste Musikdrucke, wie erwähnt, durch Emmerich hergestellt wurden (1494 bis 1500). Spätere Drucke der Firma nennen Emmerich nicht mehr, aber auch keinen anderen Drucker (so die römischen Missalien v. J. 1501 [mit Noten], 1502, 1504 [s. unten], 1506, 1508 [bis], 1509 [s. unten], 1513, 1515 [bis], 1519, 1520 u. m. [noch 1606]), darunter einige mit der auf Herstellung in einer fremden Druckerei lautenden Angabe „jussu" oder „mandato L. A. Giuntae"; andererseits lieferte aber Giunta auch Missaldrucke für auswärtige Besteller, z. B. 1507 für Johann Paep in Budapest das Graner Missale (Missale Strigoniense), 1504 für Christoph Thum in Augsburg ein Missale speciale u. a. m. Nur von wenigen dieser Drucke kann ich über die Musiknoten berichten. Weale beschreibt das

„Missale monasticum sec. cons. ord. Vallisumbrosae. Venet. 1503",

welches römische Choralnoten auf vier roten Linien hat und zweispaltig gedruckt ist, aber mit nur neun Notenzeilen bei dem grossen Format von 355×249, also jedenfalls mit grossen Notentypen und sehr weiten Linienabständen. Es versteht sich ja freilich von selbst, dass die Verleger und Drucker nicht eine Art Sport in der Verfeinerung und Verkleinerung der Notentypen treiben konnten, sondern vielmehr je nach dem Wunsche ihrer Auftraggeber (der Bischöfe der verschiedenen Diözesen) nach wie vor grosse Missalien, auf Wunsch auf Pergament, mit gewaltigen Lettern und dementsprechenden grossen Notentypen drucken mussten. Es ist vielmehr zu verwundern, dass der kleine Druck sich nicht auf Manualien, Processionarien, Obsequialien, Psalterien u. dgl. liturgische Bücher beschränkte, sondern doch von Anfang an gleich

Anwendung für Missalien fand. Ich kann noch über drei solche Drucke Giuntas vor 1510 berichten; da ist zuerst das „Missale juxta morem sancte Romane ecclesie Venet. 1504", ein sehr schöner Druck, der gegenüber dem Locatellus von 1501 neue Fortschritte aufweist, nämlich die Herstellung der zweitönigen Ligaturen mit weiteren Intervallen aus einem Stück mit guter Verbindungslinie der Notenkörper. Es ist dies wohl der kleinste und feinste von allen Musikdrucken vor Petrucci. Das Format ist Oktav, zweispaltig gedruckt, die Spaltenhöhe mit sieben Notenzeilen nebst Text 111 mm, die Spaltenbreite 40 mm. Die Spannweite der vier Linien, die aus schmalen Stücken gesetzt sind (☰), beträgt nur 10 mm (vgl. die photolithographische Wiedergabe auf Taf. XVb, nach dem Exemplar der Kgl. S. Bibliogr. Sammlung). Diesem Drucke sehr ähnlich ist der des Missale Romanum vom Jahre 1509 (Exemplar in der Universitätsbibliothek zu Leipzig), doch sind die Dimensionen unbedeutend vergrössert (zweispaltig, Spaltenhöhe 165 mm, Spaltenbreite 60 mm, Spannweite der vier Linien 15 mm, auch haben die Schlüssel ein wenig abweichende Formen, wie unser Facsimile belegen mag, s. Tafel XVI). Proben der vielen schönen Holzschnittverzierungen dieses Druckes giebt der Duc de Rivoli (a. a. O.). Weale beschreibt noch eine Neuausgabe des 1494 durch Emmerich für Giunta gedruckten „Processionarium ordinis fratrum praedicatorum" vom Jahre 1509. Im Kolophon steht darin der Passus: „per venerabilem patrem fratrem Albertum castellanum venetum jamdiu ordinatum et impressum nunc per eundem denuo revisum". Der Druck hat Oktavformat mit fünf Notenzeilen nebst Text, römische Typen auf vier roten Linien. Eine Anzahl weiterer Giunta-Drucke beschreibt Schmid im Bd. 21 der Cäcilia: „Cantorinus sive compendium musices" vom Jahre 1513 (und 1550), „Liber pontificalis" vom Jahre 1543, „Manuale chorale" vom Jahre 1547, sämtlich mit römischen Choralnoten auf vier Linien, aber mit Ausnahme des Drucks von 1513 nicht mehr durch Lucantonio Giunta, sondern durch dessen Erben herausgegeben. Diese Drucke fallen aber bereits in eine Zeit, wo der in Rom etablierte Jakob Junta (ebenfalls aus Florenz, jedenfalls ein Verwandter von Lucantonio, aber wohl keiner seiner Erben) unser Interesse als Konkurrent Petruccis mit dem Druck von Mensuralmusik in Anspruch nimmt.

Ausserhalb Italiens sind zunächst nur wenige Drucker von Missalien mit römischen Typen mehr oder minder zierlicher Ausstattung zu nennen, so zwei Londoner Drucker, von denen der eine:

Richard Pynson.

vier Ausgaben des „Missale ad usum Sarum" (für die Diözese Salisbury) druckte (1500, 1504, 1509, 1520), der andere:

Wynkyn de Worde.

(Wynandus de Worde), zwei Ausgaben desselben Missale (1498 und 1511), sowie das „Manuale insignis ecclesie Eboracensis" (1509 für die Diözese York), und zwar letzteres Werk in Quartformat 225 × 155 mm mit acht Notenzeilen nebst Text, also wahrscheinlich mit kleinen und zwar römischen Typen (beschrieben bei Weale a. a. O. S. 86). Pynsons Drucke scheinen gröbere Typen für die Musik zu haben, wenigstens hat das Missale von 1504 (beschrieben bei Weale S. 81) zwölf Notenzeilen nebst Text auf der Seite (zweispaltig, aber in stattlichem Folio von 368 × 250); den gleichen Raum scheinen die Noten einzunehmen in dem ebenfalls von Pynson 1506 gedruckten „Manuale ad usum

insign. eccl. Sarum", welches nur neun Notenzeilen bei einem Format von 309 × 210 hat. Einem dieser beiden englischen Drucker wird wohl auch das ohne Datierung und Domizilierung gedruckte „Processionale ad usum ecclesie Sarisburgensis" (c. 1504) angehören, das Weale (a. a. O. S. 80) beschreibt (Format 183 × 123, sieben Notenzeilen mit Text, römische Choralnoten auf vier roten Linien, also kleine Typen) und von welchem seltsamer Weise Barclay Squire vermutet, dass es von Michael Wenssler gedruckt sei, dessen sonstige Musikdrucke (s. unten) aber nur gotische Notenformen aufweisen, und der um die Zeit, aus welcher das Processionale herrührt, längst sein Wanderleben angefangen hatte und Musik überhaupt nicht mehr druckte.

Um dieser kleinen Skizze wenigstens eine gewisse Vollständigkeit zu geben, erwähne ich noch, dass die älteste französische Druckerfirma mit römischen Choralnotentypen

Udalricus Gering & Berchtoldus Renbolt

ist, deren Pariser Missale vom Jahre 1497 laut Auskunft des Herrn J. B. Weckerlin gedruckte Noten hat, während alle älteren Pariser Missaldrucker (De Prato, Verardus, Belin) ohne Noten druckten. Petrus Olivier zu Rouen druckte 1516 das Missale Eboracense (für die Diözese York) für den Verleger Joh. Gachet (Beschreibung bei Weale; Format 318 × 220, mit elf Notenzeilen nebst Text für die volle Seite, vier rote Linien — anscheinend also ziemlich manierliche Typen; ein zweiter Druck desselben Missale vom Jahre 1517 in Quartformat, 187 × 130 mit acht Notenzeilen, hat jedenfalls dieselben Typen benutzt). Ob die bis 1500 zurückreichenden älteren Drucke Oliviers (Missalien für Rennes, Salisbury und Hereford) auch schon Musiknoten enthalten, ist mir nicht bekannt geworden. Wolfgang Hopyl in Paris (s. unten) scheint mit Ausnahme eines Antiphonarium ad usum Sarum (1519; nach Weale: „latin musical notation on a staff of 4 red lines") nur mit gotischen Noten gedruckt zu haben.

Der erste niederländische Drucker mit Musiknotentypen römischer Form ist Joannes Moilin (alias de Cambray), der 1511 zu Leyden einen Liber pontificalis (in Folio, 320 × 235, mit nur neun Notenzeilen, auf roten Linien) herausgab (beschrieben von Weale [a. a. O.] und Schmid [Cäc. Bd. 21]). Die Missaldrucke Moilins beginnen ebenfalls 1511 (für Nimes, Embrun, 2 Praedicatorum, 1 Carmelitorum und 1 Romanum) und haben wohl die gleichen grossen Typen.

b) Gotische (Fraktur-) Choralnoten.

Wenn somit kaum bezweifelt werden kann und seit mehreren Jahren nachgewiesen ist, dass Octavianus Scotus den Druck von liturgischen Werken mit Notentypen römischer Form zuerst ausgeübt hat, so stehen wir dagegen vor einem bisher noch ungelösten Problem, wenn wir fragen, welcher Drucker zuerst die der Frakturschrift ähnlich gebildeten deutschen Choralnoten in den Missaldruck eingeführt habe.

Nach Ansicht Weales und Barclay Squires wäre dies das Verdienst Ratdolts in Augsburg oder Wensslers in Basel, und zwar um 1488, also wenigstens sechs Jahre nach Scotus, so dass man annehmen müsste, dass der Druck von Folio-Messbüchern mit gotischen Musiknoten erst durch den Vorgang des Scotus veranlasst worden wäre. Ich selbst war dieser Ansicht und hatte sie bereits niedergeschrieben (in der Form, dass ich mit Ratdolts Rückkehr aus Venedig nach Augsburg den deutschen Missal-Notendruck beginnen liess), als noch zwei Antworten auf von mir nach auswärts ergangene

Anfragen eintrafen, die ganz überraschend neue Daten brachten und nun sogar die Priorität des Octavianus Scotus auf dem Gebiete des Notendrucks in Frage stellen. Die erste, von dem Direktor der Grossherzogl. badischen Hof- und Landesbibliothek zu Karlsruhe, Prof. Dr. W. Brambach, berichtete von einem undatierten Mainzer Missale mit bischöflicher Verordnung vom Jahre 1482 (mit gotischem Notendruck auf vier roten Linien); die zweite, von dem Direktor der kgl. Musikschule zu Würzburg, Dr. Karl Kliebert, lenkte meine Aufmerksamkeit auf einen Mann, den ich bis dahin als Musiknotendrucker unter die späteren Nachahmer Ratdolts gerechnet hatte, nämlich

Jörg Reyser

(Jeorius Ryser, Reiser) in Augsburg, dessen Würzburger Missale vom Jahre 1499 ich schon länger aus Weales Beschreibung kannte (a. a. O. S. 74: 392 × 265 mm, neun Notenzeilen auf der vollen Seite, und zwar mit deutschen Choralnoten auf 5 [!] roten Linien); aus eigener Anschauung kannte ich die mit dieser anscheinend völlig übereinstimmende Ausgabe desselben Missale vom Jahre 1503 (Exemplar in der Kgl. Sächs. Bibliogr. Sammlung). Durch Dr. Kliebert nun erfuhr ich, dass die nach Weales Katalog etc. sämtlich in Würzburg, teils in der Universitätsbibliothek, teils in der Bibliothek des Historischen Vereins durch Exemplare vertretenen Würzburger Missalien aus Reysers Offizin aus den Jahren **1481** (!), 1484, 1491, 1493 durchweg gedruckte gotische Musiknotentypen auf vier gedruckten roten Linien aufweisen (die Ausgabe v. J. 1495 ist eine billige in kleinerem Format und hat überhaupt keine Noten, und die von 1497, 1499 und 1503 bringen die Noten auf fünf Linien wie oben beschrieben; von den Ausgaben von c. 1492 und 1496 sind keine Fundorte bekannt). Das gleichfalls in Würzburg gedruckte Würzburger Missale vom Jahre 1480, früher im Kreisarchiv zu Würzburg, angeblich jetzt in der kgl. Hof- und Staatsbibliothek zu München, konnte dort bisher nicht aufgefunden wurden; ohne Zweifel enthält dasselbe aber keine Musiknoten, wie aus der bischöflichen Verordnung für den Druck von 1481 mit ziemlicher Gewissheit geschlossen werden kann. Somit ist das älteste Missale, welches mit beweglichen Typen gedruckte Musiknoten gotischer Form enthält, das

Missale Herbipolense, Herbipoli per Jeorium Ryser (1481, 8. Nov.).

Die für die Geschichte des Musikdrucks denkwürdige Verordnung des Bischofs Rudolf von Würzburg (datiert vom 8. November 1481) giebt zugleich einen festen Anhalt für den Tag der Veröffentlichung dieses Missals, so dass sie das fehlende Kolophon vollständig ersetzt und den Beweis erbringt, dass Reyser noch sieben Wochen früher als Octavianus Scotus als Missaldrucker auftrat. Es heisst darin unter anderem: „per hujus artis impressorie opificem peritum videlicet Jeorium Ryser quem usque ad prememorati operis debitum complementum in nostra civitate Herbipolensi commemorare conduximus et sub nostra paterna tuitione et protectione recepimus ... decrevimus et ita ordinavimus, ut hujusmodi artis impressorie magister prementionatus opus talismodi de anno domini millesimo quadringentesimo octagesimo primo octava dia mensis novembri pleniter et omnimode integrum et perfectum habere debeat; quo opere expleto debeat et teneatur ex eo cuilibet librum quemlibet habere exposcenti pro quatuor florenis renen. tradere et assignare.“ Also nur vier Gulden rheinisch durfte Reyser für ein Exemplar dieses epochemachenden Prachtdruckes fordern! Unsere Tafel XVII giebt eine Seite dieses Missale Herbipolense vom Jahre 1481 (nach dem Ex. der Universitätsbibl. zu Würzburg)

in natürlicher Grösse und Ausstattung getreu wieder (es fehlen nur die beiden untersten Zeilen). Wenn Reyser überhaupt als Drucker schon längst einen hochangesehenen Namen hatte, so tritt er nunmehr an die Spitze der Musikdrucker des 15. Jahrhunderts. Seine Typen sind schlanker und überhaupt eleganter als die seiner Nürnberger und Baseler Nachfolger, und werden auch, wie Barclay Squire zugeben wird, wenn er unser Facsimile sieht, von Wenssler und Kilchen nicht übertroffen. Die Musiknoten füllen 21 nicht foliierte Blätter zwischen fol. 110 und 111, sind ungespalten gedruckt mit 290 mm Satzhöhe, 195 mm Satzbreite und 12½ mm Spannweite der vier roten Linien, die, wie die Randlinie, in einem Stück gesetzt sind (Leisten), mit elf Notenzeilen nebst Text auf der vollen Seite.

Mit diesem Drucke stimmen aber nicht nur die Würzburger Missalien aus den Jahren 1484, 1491 und 1493 vollkommen*) überein, sondern wahrscheinlich eine grössere Zahl bis heute nicht bestimmbarer, weil des Kolophons und irgendwelcher Datierung und Domizilierung entbehrender Missalien. So stellte sich z. B. heraus, dass ein in der Universitätsbibliothek zu Leipzig befindliches Missale (zum Teil auf Pergament gedruckt), welches laut Ausweis eines hineingemalten Wappens des Hochstiftes Meissen für dieses gebraucht worden ist, Seite für Seite und Zeile für Zeile mit dem Würzburger Missale von 1481 übereinstimmt, nur am Schluss ein paar Gebete mehr enthält. Ebenso erwies sich das oben erwähnte, in Karlsruhe befindliche Mainzer Missale mit erzbischöflicher Verordnung, d. Aschaffenburg feria sec. post. dom. Laetare 1482, mit wunderschönem Kupferstich des erzbischöflichen Wappens, von Engeln gehalten, ähnlich dem des bischöflichen Wappens, welches das Würzburger Missale v. J. 1481 ziert, als Reyserscher Druck mit nur geringfügigen Abweichungen (nur 13, 3 und 1 Seite Musiknoten auf den 21 eingelegten Blättern, die übrigens mit Text gefüllt sind, der im Würzburger Missale fehlt). Ich mache deshalb Bibliothekvorstände darauf aufmerksam, undatierte Missalien mit unserer Tafel XVII zu vergleichen, um fernere Drucke Reysers zu identifizieren.

Sonach ist, wenn nicht, was kaum zu erwarten, noch ältere Missaldrucke mit Musik zum Vorschein kommen, Reyser nicht nur der erste deutsche Missaldrucker mit gotischen Notentypen, sondern **der erste Musiknotendrucker überhaupt**, da selbst Holzschnittnoten kaum über die Zeit seiner ersten Drucke zurückreichen. Ich freue mich, hiermit darlegen zu können, dass wie die Druckerkunst ursprünglich in Deutschland erfunden und geraume Zeit auch im Auslande hauptsächlich von ausgewanderten Deutschen verbreitet wurde, so auch der Musiknotendruck von Deutschland aus seinen Weg durch die Welt machte. Nicht aus Opposition gegen des Octavianus Scotus Miniaturdrucke, die noch durch Locatellus und Giunta überboten wurden, entstanden die Folio-Musikdrucke der deutschen Missalien, sondern im Gegenteil bildeten diese den Ausgangspunkt, und wir könnten eben so gut die kleinen Formate des Scotus auf eine Art Opposition zurückführen, wenn wir nicht wegen der Kürze des zwischen den ersten Drucken der beiden Meister liegenden Zeitraumes eine vollständige Unabhängigkeit beider von einander annehmen müssten.

---

*) Die vollkommene Übereinstimmung der genannteu vier Ausgaben kann ich freilich nicht verbürgen; Alès (a. a. O. S. 412) zählt für die Ausgabe von 1484 (?, das Kolophon fehlt seinem Exemplar) 20 Blätter Musik zwischen Fol. 116 und Fol. 117; vielleicht ist dies ein Exemplar der Ausgabe von 1496 und gehört zur zweiten Gruppe?

Die Notentypen Reysers in den Ausgaben vom Jahre 1497 ab haben kräftigere, derbere Formen, als die der ersten Ausgaben, wie auch die übrigens ganz ähnliche (stark romanisierende) Schrift etwas grösser ist. Das Format der Bücher ist ein mässig grosses Folio (ohne Rand: 298×195, die in zollbreiten Stücken gesetzten roten Fünf-Liniensysteme haben eine Spannweite von 19 mm, der Druck der Musikseiten ist ungespalten, auf die volle Seite kommen neun Notenzeilen mit Text (vgl. Tafel XVIII).

Während die später verbreiteten Typen, welche die Einzeltöne durch rautenförmige Punkte geben (Sensenschmidt, Petri, Stüchs, Pforzheim usw.) etwas Unruhiges haben, weil sie dem Auge zu wenig festen Anhalt geben, macht die von Reyser durchweg gewählte, die Form der Virga zu Grunde legende kräftige Nägel- und Hufeisenform, welche wir auch bei Ratdolt, Wenssler, Hopyl u. a., aber im ganzen doch selten finden, einen gediegenen, echt deutsch-biedern Eindruck. Von der zierlichen Eleganz der Scotus-Locatellus-Junta-Drucke stehen freilich alle diese Missaldrucke mit Frakturneumen sehr weit ab (vgl. S. 67).

Einige Jahre nach Jörg Reyser tritt in Bamberg ein bedeutender Missaldrucker auf in

Johann Sensenschmidt,

welcher als Buchdrucker seit 1470 in Nürnberg (mit Kefer, später mit Frisner) thätig war, auch bereits 1481 ein „Missale sacerrimi ordinis beati Benedicti in montis monachorum loco penes nobilem urbem Babenbergensem“ herausgab, das aber noch durchweg auf handschriftliche Eintragung der Melodien eingerichtet ist. In dem Ex. der Kgl. S. Bibliogr. Samml. (vgl. Taf. XIII) sind die Linien (4 schwarze) rastriert und die Noten mit römischen Charakteren recht sorgfältig eingeschrieben, aber wohl von einem mit dem Choral nicht vertrauten Kalligraphen, welcher die *proprietas* der Formen der zweitönigen Ligaturen nicht kannte und daher dieselben durch überflüssige Striche am Ende oder Anfang verunstaltete (▚, ▞); offenbar erst später (von einem Klosterbruder) eingetragen sind die Noten auf der freien Seite hinter dem Kalender (mit gotischen Formen). Das Exemplar der Karlsruher Landesbibliothek ist laut freundlicher Auskunft des Herrn Prof. Dr. Brambach sogar ohne Linien neumiert (überwiegend rot). Der von Sensenschmidt mit H. Petzensteiner 1484 gedruckte „Canonicarum horarum liber“ enthält nicht einmal Raum für Noten. Die ersten Musikdrucke Sensenschmidts sind der mit Johann Beckenhaub (dictus Maguntinus) gedruckte

„Liber missalis secundum breviarium eccl. Ratisponensis (1485)“,

laut Mitteilung des Herrn Dr. F. X. Haberl gedruckt mit gotischen Noten auf gedruckten roten Linien), ferner das Freisinger Missale v. J. 1488 (nach Rosenthal, Katalog XXVI, mit 21 Blatt Noten) und das Olmützer Missale:

> „Liber missalis secundum ordinem ecclesie Olomucensis per magistrum Johannem Sensenschmidt in civitate Babenbergensi impressus ductu et impensis Petri Trachen civis Spirensis anno 1488“ (3. März).

Im letzteren finden sich Noten auf 21 nicht foliierten Blättern zwischen Fol. 140 und Fol. 141. Dieselben unterscheiden sich von denen Reysers, Ratdolts und Wensslers auffällig dadurch, dass für die Einzelnote nicht die Virga („Nagel“), sondern der Punkt (Raute ◆) angewendet ist; und da auch die erste Note der Clivis als Punkt und nicht als Virga markiert ist, so verschwindet auch das „Hufeisen“ aus dieser Notierungsweise (vgl. unser Facsimile auf Tafel XIX nach dem Exemplar der Kgl. sächs. Bibliogr. Sammlung [die beiden untersten Zeilen fehlen]). Die Noten sind gross und derb, die

vier roten Linien nicht rastriert, sondern gesetzt, aber aus einem Stück, sehr kräftig und gleichmässig (gegossene Leisten). Der Druck ist sonst zweispaltig, für die Seiten mit Musik aber ungespalten. Satzformat 300×199, zehn Notenzeilen mit Text auf der vollen Seite, die Spannweite der Linien beträgt 17 mm.

Das 1490 von Joh. Sensenschmidt und Heinrich Petzensteiner herausgegebene „Missale ecclesie Bambergensis" hat wieder weder gedruckte Noten noch auch nur gedruckte Linien, nicht einmal freien Raum für einzutragende Noten, sondern ist ganz sparsam in mässig grossem Format gedruckt (Exemplar in der Kgl. sächs. Bibliogr. Sammlung).

Joh. Sensenschmidt, H. Petzensteiner und Joh. Pfeyl druckten teils gemeinsam, teils jeder für sich noch einige weitere Missalien (für Bamberg [1499 Pfeyl, mit Noten vgl. S. 37], Regensburg [1518 Pfeyl, mit Noten], Augsburg etc.), die ich nicht kenne, die aber wahrscheinlich alle bezüglich der Musiknoten sich in denselben Bahnen halten. Ein anderer Bamberger Druck von Laurentius Sensenschmidt (wohl einem Sohne Joh. Sensenschmidts) mit Heinr. Petzensteiner und Joh. Pfeyl

Liber agendorum sive benedictionum sec. rit. almae eccl. Bambergensis (1491)

ist von Weale beschrieben (4°, deutsche Choralnoten auf vier roten Linien, Format 215×160, fünf Notenzeilen), jedenfalls mit denselben Typen gedruckt.

In Venedig erwarb sich seit 1476 der aus Augsburg gebürtige Drucker

Erhart Ratdolt,

anfänglich mit Peter Löslein und Bernhard Pictor associiert, später allein, ein derartiges Renommee als Buchdrucker, dass er 1487 vom Augsburger Bischof in seine Vaterstadt zurückberufen wurde, um dort unter günstigen Bedingungen seine Kunst fürderhin auszuüben. Ratdolt, der natürlich auch die Musikdrucke seiner Zeitgenossen kennen gelernt haben wird, druckte im letzten Jahre seines Aufenthaltes in Venedig sein erstes Missale, nämlich das „Missale divinorum officiorum ... s. eccl. Strigoniensis" (für Gran), das aber noch keine Musiknoten, sondern nur gedruckte rote Linien enthält. Er scheint aber die Punzen seiner Typen bereits in Venedig vorbereitet zu haben, denn er brachte bald nach seiner Ankunft in Augsburg sein

„Obsequiale Constatiense" (dat. 1. Febr. 1487)

(1488 u. Z.) mit charaktervollen gotischen Notenformen (Nagel- und Hufeisenschrift) auf vier roten Linien gedruckt (Barclay Squire a. a. O. S. 106); 1491 druckte er ein Missale Romanum (mit Noten; s. Rosenthal Katal. XXVI) sowie:

> Liber missalis secundum ritum ecclesiae augustensis per Erhardum Ratdolt mira imprimendi arte qua nuper veneciis nunc Augustae vindelicorum excellit nominatisimum Augustae impressus. Finit feliciter anno domini MCCCCLXXXXI (1491). (Vgl. Tafel XX das Facsimile einer kompletten Seite).

In dem vom Bischof Grafen Friedrich von Zoller gezeichneten Privileg (datiert vom Jahre 1489) heisst es: „Nostra hactenus invigilavit cura effecitque, ut hi missales codices (fido ac sollertissimo opifice ad hoc sollicito) nova hac et divina imprimendi arte palam fierent et ederentur".

Das im übrigen zweispaltig gedruckte Werk in klein Folio bringt die Musik in ungespaltenen Zeilen, in grossem kräftigem Druck; die Satzhöhe beträgt 235 mm, die Satzbreite 141 mm, die Spannweite der vier roten Linien 17 mm, die volle Seite enthält nur acht Notenzeilen mit Text. Die Linien sind nicht rastriert, sondern aus zollbreiten

Stücken des ganzen Systems zusammengesetzt. Die Typen der Neumenzeichen sind von stattlicher Grösse, derber als die Reysers von 1481; die Virgen (Nägel) haben eine Länge von 9 mm, die Clives (Hufeisen) eine Breite von 7 mm, gewiss ein arger Abstand gegen die feinen zierlichen Typen des Octavianus Scotus, wie ihn ähnlich später die Nürnberger Figuralmusik-Drucker (Grimm & Wirsung, Ad. Berg etc.) in ihren mit Riesentypen gedruckten Chorbüchern gegen die Miniatur-Chorbuch- und Stimmdrucke des Petrucci und seiner Nachfolger aufweisen. Gewiss entsprang die Wahl so grosser Typen bei Reyser, Ratdolt u. a. praktischen Gesichtspunkten, und es wird in Italien wohl nicht an Stimmen gefehlt haben, welche sich über die kleinen Missaldrucke des Scotus in absprechendster Weise ausliessen und dieselben als für den praktischen Gebrauch an Stelle der gewohnten geschriebenen Folianten beim Gottesdienst selbst als gänzlich ungeeignet hinstellten. Sahen wir doch, dass auch die Venezianer Drucker den Miniatur-Missalien des Scotus bald gedruckte Folianten mit groben Noten gegenüberstellten (Scotus selbst, Planck, Hamann u. a).

Die ferneren Musikdrucke Ratdolts halten diesen Standpunkt fest. Er brachte eine stattliche Reihe Missalien, so für Freisingen (1492, 1501 [mit Noten] und 1502), Brixen (1493 mit Noten), Passau (1494, beschrieben bei Weale; Format 360×240, neun Notenzeilen; auch 1498, 1503, 1505 [mit Noten], 1506); Aquileja (1494), neue Ausgaben des Augsburger Missale (1496, 1505, 1510), für Chur (1497), Konstanz (1504, 1505 [2, mit Noten] und 1518), Regensburg (1515, mit Noten) und andere liturgische Bücher, z. B. 1510 eine neue Ausgabe des Obsequiale Constatiense (in Quart 156×119, fünf Notenzeilen). Vermutlich sind die Typen in diesen allen im wesentlichen die gleichen; für das Passauer Missale vom Jahre 1491 kann ich die Übereinstimmung mit dem Obsequiale Constatiense vom Jahre 1510 aus eigener Anschauung bestätigen, für das Konstanzer Missale von 1504 bestätigt sie mir W. Brambach nach dem Karlsruher Exemplar.

Im Jahre 1515 erschien zu Augsburg ein Liber Missalis . . Ratisponensis ecclesiae, dessen Kolophon als Verleger (expensis et sumptibus) einen Jörg Ratdolt nennt, vielleicht einen Sohn Erhart Ratdolts; jedenfalls scheint das Buch mit Ratdolts Typen gedruckt zu sein (nach Weale: 4°, 242 × 170, sieben Notenzeilen, vier rote Linien). Ebenfalls mit Ratdoltschen Typen ist offenbar gedruckt das mir vorliegende Eichstätter Missale (Missale Eystettense) v. J. 1517, gedruckt von Hieronymus Höltzel (380×265, zehn Notenzeilen). Vgl. auch Melch. Lotter (unten).

Dass die Baseler Doppelfirma

Michael Wenssler & Jakob de Kilchen

nicht als Erfinder des Missaldruckes mit gotischen Musiktypen in Frage kommt, vielmehr sogar zu den Nachfolgern Ratdolts gehört, geht zur Genüge daraus hervor, dass 1487, im Jahre der Herausgabe von Ratdolts Obsequiale, Michael Wenssler ein Kölner Missale, ferner ohne Datum, nur mit der Jahrzahl 1488 ein Mainzer Missale, desgleichen um 1488 ein Trierer Missale druckte, welche für die Musiknoten (mit Ausnahme des letztgenannten, welches gedruckte rote Linien aufweist) nur freien Raum haben (im Mainzer Missale sind in dem Exemplar der Stadtbibliothek zu Frankfurt a. M. Linien und Noten handschriftlich eingetragen). Noch im Frühjahr 1488 erscheint aber Wenssler (der um 1469 mit Friedrich Biel associiert, später allein und vorübergehend mit Bernhard Richel druckte) mit einem neuen Socius, Jakob de Kilchen, plötzlich als Musikdrucker von vorzüglicher Qualität und bringt zwei liturgische Werke fast gleichzeitig heraus, nämlich ein „Graduale Basileense", aus welchem Barclay

Squire eine Seite facsimiliert giebt, und die „Agenda parochialium ecclesiarum“ (beschrieben und durch Facsimile vorgeführt von Weale a. a. O. S. 67; Format 294×205 mit sechs Notenzeilen nebst Text auf der Seite). Eine Art Anspruch auf die Originalität der Erfindung des Druckes mit Frakturnotentypen, welche zu dem Frakturtext besser passen als die römischen Notentypen, scheint Wenssler im Kolophon des Baseler Graduals zu erheben, wenn er sagt: „Opus omnium iudicio laudatissimum et cunctipotentis laudibus quo notarum illa mala antiquata dissonantia hac sua diffusiva et quidem regulata uniformitate e medio tollitur, congruentissimum“. Aber solcher Anspruch ist natürlich nicht beweiskräftig gegen Reysers, Sensenschmidts und Ratdolts erwiesene Priorität. Nach dem Facsimile zu urteilen, stimmen die Typen genau überein mit denen des Johannes Petri (s. unten), der die Punzen gekauft haben mag, als die Genossen sich trennten. Wie die mancherlei Associierungen schon vermuten lassen, war Wenssler ein unruhiger Geist und kein Schosskind des Glückes. 1493 hatte Wenssler Basel verlassen und druckte zu Cluny ein Missale Cluniacense (ohne Noten), 1494 zu Macon ein Diurnale, und 1495 als Michael de Basilea zu Lyon noch zwei andere nicht musikalische Werke, worauf er ganz verschollen ist (Barclay Squire a. a. O. S. 108).

Der bedeutendste Nürnberger Missaldrucker ist

Jörg Stüchs

(Jeorius Stuchs, auch Stöchs), über dessen ersten Missaldruck für das Kloster Mölk (c. 1483) ich nicht berichten kann; das Missale Romanum vom Jahre 1484 enthält noch keinerlei Noten (Exemplare in der Stadtbibliothek zu Nürnberg und der Kgl. Bibliogr. Sammlung in Leipzig), jenes noch ältere daher wohl auch nicht; auch das Graner Missale (Missale Strigoniense) vom Jahre 1490 enthält noch keine Musiknoten. Erst 1491 tritt Stüchs mit Musiknoten-Typendruck auf in dem Obsequiale Ratisponense (beschrieben von Schmid, Cäcilia Bd. 21). Aus eigener Anschauung kann ich berichten über das

Missale secundum rubricam ordinarii Archiepiscopalis ecclesiae Saltzpurgensis. Nürnberg 1492.

(Exemplar in der Kgl. Sächs. Bibliogr. Samml. zu Leipzig). Die Noten (fol. 169—192v) sind gross und derb wie bei Sensenschmidt, für Einzeltöne steht die Raute ♦, die Hufeisenform für die Clivis ist nur fol. 169—70 häufig, die vier roten Linien sind in Stücken des ganzen Systems aneinandergesetzt. Das Satzformat ist 275×190, neun Notenzeilen mit Text auf der vollen Seite, Spannweite der Liniensysteme nur 13 mm. Eine Probe in natürlicher Grösse giebt unsere Tafel XXI. Die gleichen musiktypographischen Eigenschaften hat das Prager Missale vom Jahre 1503 (Exemplar in der Kgl. Sächs. Bibliogr. Sammlung, Format mit Rand 340×240, acht Notenzeilen auf der vollen Seite).

Weale beschreibt das Missale secundum notulam metrop. eccl. Salisburg. ordinatum. Nurnberge expensa Joannis Ryman 1498 (Format 349×247 mit Rand, acht Notenzeilen mit Text auf der vollen Seite); ein Missale (mit gedruckten Noten) für die Deutschherren (secundum notulam Dominorum Teutonicorum) vom Jahre 1499 erwähnt Meusel (Magazin III) als in Danzig erhalten (nach Weale daselbst drei Ex., auch in Thorn, Königsberg, Krakau, Berlin, Upsala, London und Nizza; vgl. Alès S. 503); ein Prager Missale vom Jahre 1508 beschreibt Weale (Format 291×205, zweispaltig, acht Notenzeilen, vier rote Linien); das Missale Mindense vom Jahre 1513 (beschrieben von Weale) habe ich selbst verglichen (Exemplare in der Leipziger Stadtbibliothek und Universitäts-

bibliothek): Satzformat 255 × 168 mm, fünf rote Linien, neun Notenzeilen mit Text auf der vollen Seite, Linienweite 14 mm, Nagel- und Hufeisenform bevorzugt, Schlüssel (oft beide zugleich): . Desgleichen sah ich das in Quart (Satzformat 151 × 110) gedruckte Responsorium de tempore et de sanctis vom Jahre 1509 (Exemplar in der Stadtbibliothek zu Leipzig: fünf rastrierte rote Linien, 13 mm Spannweite, einspaltig, Nägel- und Hufeisentypus). Ausser diesen druckte Stüchs Missalien für Brandenburg (1494), Krakau, (c. 1494 und 1500 [ohne Noten]), Gran (1498), Olmütz (1499), Hildesheim (1499, 1511), Magdeburg (1503), Salzburg (1505), Cammin (1506) und ein Missale Romanum (1507), die ich nicht kenne.

Der einzige Missaldruck des Passauer Druckers

Johannes Petri,

„Liber missalis secundum chorum Pataviensem. (Pataviae 1491)",
ist mir durch zwei Exemplare bekannt, welche Weale in seinem Catalog. Miss. nicht aufführt, das der Kgl. Sächs. Bibliogr. Sammlung und das der Leipziger Universitätsbibliothek. Die Form der Typen ist eigenartig, der Punkt und die Virga haben nämlich kleine seitliche Fortsätze, die sich geradeso nur bei Wenssler und Kilchen (s. oben), ähnlich, aber abweichend auch bei Hopyl finden. Die Linien (vier rote) sind nicht gesetzt, sondern rastriert, die Seiten mit Musik sind ungespalten gedruckt, das Satzformat ist 280 × 180, Linienspannweite 17 mm, neun Notenzeilen mit Text auf der vollen Seite. Der privilegirende Bischof macht ausdrücklich zur Bedingung, dass das Missale Pataviense für 6 Gulden jedermann käuflich sein soll, concediert also 2 Gulden mehr, als Reyser nehmen durfte.

Der bekannte Leipziger Drucker

Konrad Kachelofen

druckte Missalien nur für Meissen (1495 und 1500) und Prag (1497 und 1498). Das Meissener Missale vom Jahre 1495 hat ähnliche Typen wie die Drucke Sensenschmidts, Satzformat: 300 × 180 mm, Spannweite der Linien 12 mm, neun Notenzeilen auf der vollen Seite, vier rote Linien in zollbreiten Stücken des Systems gesetzt (Exemplare in der Stadtbibliothek und der Universitätsbibliothek zu Leipzig).

Gegen Ende des Jahrhunderts gesellen sich zu den bisher genannten immer mehr Konkurrenten, die in musikalisch-typographischer Hinsicht nur Nachahmer sind und nichts neues bringen; indess lag dafür auch keinerlei Bedürfnis vor, da die früheren Drucke dieser Art den vorgestellten Zweck, geschriebene Missalien zu ersetzen, vollauf erfüllten. Der erste Wiener Musiknoten-Drucker ist

Johann Winterburger,

der 1503—1514 zehn Missalien für Passau (1507, 1509 und 1512, sämtlich mit Noten), Olmütz, Salzburg und Gran druckte, über welche ich nicht berichten kann; Weale beschreibt seinen ersten Musikdruck: Missa de Requiem 1499, fol. (300 × 212 mm, gotische Notencharaktere auf vier roten Linien, acht Notenzeilen mit Text auf der vollen Seite) und Schmid (Petrucci S. 206 f. und Cäcilia Bd. 21) konstatiert die gleichen musikalisch-typographischen Merkmale für das Graduale Pataviense vom Jahre 1511, das Psalterium

Pataviense vom Jahre 1512, die Vigilie cum vesperis Patav. vom Jahre 1513, den Modus acccentuandi Patav. vom Jahre 1513, die Agenda Patav. vom Jahre 1514 und den Antiphonarius vom Jahre 1509.

In Speyer druckte seit 1484 Missalien

Peter Drach,

und zwar nicht nur das Missale Spirense (1484, 1487, 1501), sondern auch Missalien für Olmütz (1488), für die Karthäusermönche (c. 1496), für Mainz (1497, 1507, 1517, 1520), für die Benediktiner von Bursfeld (1498) und für Trier (1516). Ich kann nur nach Weales Beschreibung berichten über ein Speciale secundum chorum Mogunt. (1500), das anscheinend mit grossen, weiten Noten in Frakturform auf vier roten Linien gedruckt ist (Format 300 × 250 mit nur sieben Notenzeilen!). Dagegen hat das Mainzer Missale vom Jahre 1497 nur vorgedruckte rote Linien, aber gar keine Noten (Exemplar in der Stadtbibliothek zu Frankfurt a. M.); auch im Bursfelder Missale sind nach Alès (S. 454) die Noten handschriftlich eingetragen. Vielleicht besass Drach gar keine eigenen Notentypen, sondern liess bei Bedarf die Musik anderweit drucken (vgl. S. 61).

Einer der angesehensten älteren Baseler Missaldrucker ist

Jakob von Pforzheim

(Jacobus de Phorczen), der allem Anscheine nach die Wenssler- und Kilchenschen (1488) Musiktypen weiterbenutzte (vgl. ob. J. Petri) oder nachbildete und zuerst auftritt mit dem

Missale Numburgense 1501 (1507, 1511),

das mir in der Ausgabe von 1511 vorliegt (Leipzig, Universitätsbibliothek und Stadtbibliothek). Die Linien sind anscheinend nicht gesetzt, sondern rastriert, das Format ist Gross-Folio, der Druck ungespalten (Satzhöhe 285, Satzbreite 175), die Spannweite der vier roten Notenlinien beträgt 16 mm, neun Notenzeilen mit Text füllen die Seite.

Ausserdem druckte Pforzheim Missalien für Würzburg (1509), Augsburg (1510), Brixen (1510 mit Noten, 1511), Upsala (1513), Magdeburg (1515), Brandenburg (1518) und ein Missale Speciale (1519), die ich nicht kenne, dagegen liegt mir noch vor (Exemplar in der Kgl. Sächs. Bibliogr. Sammlung):

> Liber Missalis secundum ritum ecclesiae Saltzeburgensis opera et industria viri Jacobi de Pforzheim sumptibus vero providi viri Joannis Oswaldi ex Augusta (1510)

(vgl. Tafel XXIV). Die Linien sind wohl rastriert, freilich in der Farbe den gedruckten Rubriken sehr gleich. Format 250 × 170, Linienweite (vier rote Linien) 18 mm, sechs Notenzeilen mit Text auf der vollen Seite. Die Notentypen bevorzugen durchaus die Raute, nur Fol. 147—150 tritt der Nagel- und Hufeisentypus hervor. — Eine Passauer Agenda sive Benedictionale vom Jahre 1514 mit eben solchen Noten beschreibt Schmid (Cäcilia Bd. 21). Über das Augsburger Graduale und Antiphonarium v. J. 1511 vgl. S. 37.

Ganz ins 16. Jahrhundert gehört der grösste Pariser Missaldrucker

Wolfgang Hopyl,

von welchem Weale 33 Missalien aufzählt, nämlich für Cambrai (1503), Paris (1503, 1504, 1505 [2], 1511, 1513), Cisterciense (1504, 1515), Salisbury (1504, 1510, 1511, 1514, 1515), Rheims

(1505), Cöln (1506 [mit Noten, Exemplare in München und Düsseldorf], 1514, 1520), Toul (1507), Utrecht (1507, 1515), Lüttich (1508, 1509, 1513, 1515, 1523), Lund (1514), Praedicatorum (1516, 1517, 1519), Orleans (1519), Münster (1520), Le Mans (1520). Hopyl druckte, wie dies bei seiner internationalen Thätigkeit unvermeidlich war, je nach Bestellung mit römischen oder deutschen Choralnoten; das erstere belegt Weale mit der Beschreibung eines

Antiphonarium ad usum Sarum impensis Francisci Byrckmann, civis Coloniensis (1519, für Salisbury)

in Folio-Format, mit zehn Notenzeilen mit Text auf der Seite, römische Charaktere auf vier roten Linien. Frakturnoten haben u. a. die folgenden Drucke:

Missale Coloniense, Paris 1506 (Exemplar in der Münchener Hof- und Staatsbibliothek und in der Düsseldorfer Staatsbibliothek).

Missale ad consuetudinem insignis ecclesiae Trajectensis (1507, für Utrecht) in klein Folio, zweispaltig, Satzhöhe 225, Spaltenbreite 74, vier rote gesetzte Linien, Spannweite 12[!]mm, zehn Notenzeilen mit Text auf der vollen Seite, Virga-Typus (Exemplare in der Kgl. Sächs. Bibliogr. Sammlung und der Stadtbibliothek zu Leipzig).

Missale Diocesis Coloniensis (1514) impensis Francisci Birckmann, civis Coloniensis, in klein Folio, zweispaltig, Satzhöhe 224 mm, Spaltenbreite 75 mm, zehn Notenzeilen mit Text auf der vollen Seite. Die Liniensysteme sind aus durchgehenden Stücken des Systems zusammengesetzt, Folio LXXII sind die Noten geschrieben, übrigens mit hübscher Nägel- und Hufeisenschrift gedruckt auf vier roten Linien. Eine eigentümliche Form, die sonst nicht vorkommt, nämlich ◆, haben die vereinzelten Punktnoten (Rauten) (Exemplar in der Kgl. Sächs. Bibliogr. Sammlung zu Leipzig). Der äusserst geschmackvolle und zierliche Druck Hopyls repräsentiert auf dem Gebiete der Frakturneumen das Pendant zu dem des Bonetus Locatellus mit Nota quadrata.

Das Missale Trajectense (Utrechter Missale) v. J. 1515 scheint nicht dieselbe Ausstattung zu haben, wie das vom Jahre 1507; es ist beschrieben von Weale (Format 292×198, Frakturnoten auf vier roten Linien, nur 7 Notenzeilen mit Text auf der vollen Seite).

Ebenfalls je nach Bestellung mit deutschen oder römischen Choralnoten druckte in Venedig 1501—1567 der aus Köln gebürtige

Peter Liechtenstein.

nämlich mit römischen wahrscheinlich das Missale Romanum (1501, 1535, 1536 [mit Noten] und noch fünf weitere Ausgaben), das Missale für Aquileja (1517) und einige für italienische Klöster (Fr. Eremitorum S. Pauli 1514, Ord. Camaldulens. 1567), mit deutschen dagegen für Prag (1507), Salzburg (1507, 1515, beide mit Noten), Agram (1511, mit Noten), Gran (1512, 1513), Passau (1522, mit Noten) und Krakau (1532). Leider weiss ich nicht, wieviele von diesen Missalien ganz ohne Noten gedruckt sind (das Freisinger von 1520 hat keine Noten). Beschrieben sind das Agramer Missale bei Alès und Weale (347×240 mit elf Notenzeilen auf der vollen Seite auf vier roten Linien) und die Vigiliae et officium mortuorum vom Jahre 1511 bei Schmid (Cäcilia Bd. 21; römische Choralnoten auf 4 Linien).

Der Leipziger Drucker

Melchior Lotter.

laut Kolophon des Meissener Missale vom Jahre 1500 der Schwiegersohn Kachelofens und wohl dessen Erbe, druckte 1500—1522 mehrere Meissener Missalien (1500 [mit

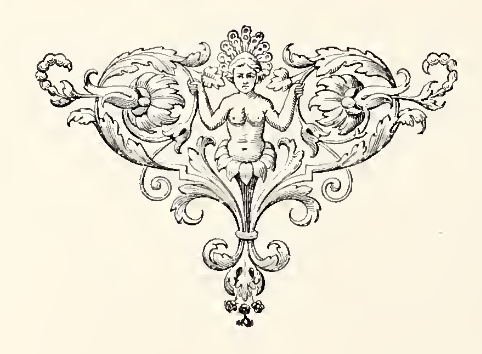
Kachelofen], 1510, 1512, 1515, 1519), auch ein Merseburger (1502), ein Brandenburger (1516) und ein Prager (1523). Nach Ausweis der mir vorliegenden

Vesperae et vigiliae defunctorum ... Misniens. (1520)

(Exemplar in der Leipziger Stadtbibliothek) bediente er sich eines dem Ratdoltschen sehr ähnlichen Typensatzes. Übrigens behilft sich aber Lotter sonst, wo er kann, mit Holzschnitt, sogar in dem Breviarum Misnense von 1520 (Exemplar in der Leipziger Universitätsbibliothek). In dem Psalterium Davidis cum hymnis (1502 und 1520, beide in der Universitätsbibliothek zu Leipzig) sind durchweg vier rote Linien gesetzt, aber die Noten handschriftlich eingetragen. (Vgl. dazu das S. 45 über seinen Druck des Hortulus musices von Udalr. Burchardus [Taf. XXIII] angemerkte!)

Bevor ich diesen Abschnitt meiner Arbeit schliesse, muss ich noch anmerken, dass Peter Schöffer und Johann Schöffer anscheinend durchaus dem Notendruck aus dem Wege gegangen sind. Zwar möchte Weale zwei anonyme Drucke, eine Mainzer Agenda und ein Halberstädter Missale, die beide kurz nach 1500 entstanden sein sollen, der Schrifttypen wegen dem Johann Schöffer zuschreiben. Von diesen Werken hat das erste Holzschnittnoten auf 3—5 Linien, das zweite ist Typendruck mit deutschen Choralnoten auf vier roten Linien. Bei der gänzlichen Abwesenheit aller Musiknoten in den sonstigen Peter und Joh. Schöffers Namen tragenden liturgischen Drucken (das Mainzer Missale vom Jahre 1483 hat vier gedruckte rote Linien, aber keine oder nur geschriebene Noten, ebenso das Meissener Missale vom Jahre 1485 und das Krakauer vom Jahre 1487) möchte ich mich jedoch dieser Ansicht nicht gern anschliessen.*) Dagegen werden wir in Johann Schöffers jüngerem Bruder Peter Schöffer d. j. einen ganz hervorragenden Musikdrucker zu würdigen haben.

*) Vgl. das S. 49 über angebliche gedruckte Noten im Mainzer Psalter v. J. 1490 gesagte.





9. Der Musikdruck mit beweglichen Typen im Dienste der freien Kunst.

a) Der Mensuralnotendruck Petruccis (Doppeldruck).

Da über Petrucci zwei Monographien, eine deutsche und eine italienische (s. oben S. 39) vorliegen und leicht erreichbar sind, auch neuerdings mancherlei Ergänzungen erschienen, von denen ich nur die beiden Inhaltsverzeichnisse des Odhecaton bei Weckerlin (La chanson populaire, 1886) und Em. Vogl (2. Jahrb. d. Bibl. Peters, 1896), jene nach dem Exemplar des Pariser Konservatoriums, diese nach dem von Vogel in der Kapitelbibliothek zu Treviso aufgefundenen Exemplare nennen will, so kann ich mich hier kurz fassen, zumal ich nichts neues von Belang zu sagen habe.

Wenn ich im vorigen Abschnitte mich etwas ausführlich über Petruccis Vorgänger auf dem Gebiete des Notendruckes mit beweglichen Lettern ausgelassen und durch Facsimilierungen der Drucke des Octavianus Scotus, Bonetus Locatellus und Lucantonio Giunta bewiesen habe, wie nahe Petruccis Vorgänger der Lösung des Problems eines befriedigenden Druckes der Meisterwerke des Kontrapunktes gekommen waren, so lag mir dabei nichts ferner, als die Absicht, Petruccis Verdienste verkleinern zu wollen. Aber jedem das Seine! Es bleibt Petrucci nach wie vor das unbestreitbare Verdienst, zuerst in grösserem Massstabe den Druck von Mensuralmusik in Angriff genommen zu haben, und zwar durch Herstellung von Notentypen, welche den seiner Zeit üblichen Formen der handschriftlichen Mensuralnotierung ebenso entsprachen, wie die Typen der Missaldrucke der vorausgehenden Jahrzehnte der handschriftlichen Choralnotierung. Das erstaunlichste an der Leistung Petruccis ist, dass er das Problem gleich in einer für lange Zeit mustergiltigen und überhaupt eigentlich nicht übertroffenen Vollkommenheit löste. Nicht die grossen, derben Formen der handschriftlichen Chorbücher seiner Zeit nahm er als nachzubildende Muster, sondern vielmehr die zierlichen Zeichen, welche die Komponisten für ihre Niederschriften ver-

wandten und die nur für Stimmbücher möglich waren, aus denen nur je ein Sänger singen sollte. Scotus' Vorgang mag für ihn bestimmend gewesen sein, trotz des Widerstandes, den derselbe ohne Zweifel gefunden haben wird; zum Auflegen auf ein Pult, hinter welchem sich ein ganzer Chor zum Absingen aufstellte, war des Petrucci kleiner Druck ebensowenig zu gebrauchen wie der des Scotus. Aber war es nicht überhaupt zweckmässiger, jedem Sänger ein eigenes Exemplar in die Hand zu geben, als ihm auch fernerhin, nachdem eine billigere Herstellungsweise der Gesangbücher gefunden war, zuzumuten, aus vielleicht für die Tragweite seiner Augen zu grosser Entfernung von einem wenn auch noch so gross gedrucktem Chorbuche abzulesen? Ja es war vielleicht sogar ein wenig buchhändlerische Spekulation dabei, diesen Usus abschaffen zu helfen!

Ottaviano dei Petrucci

aus Fossombrone erhielt im Jahre 1498 von der Signoria zu Venedig ein Patent auf 20 Jahre für den Druck von Mensuralmusikwerken sowie von Lautentabulaturen und Orgel-(Klavier-)Tabulaturen und brachte am 1. Mai 1501 sein erstes Druckwerk heraus, betitelt:

Harmonice Musices Odhecaton A.,

enthaltend 47 vierstimmige und 49 dreistimmige weltliche Gesänge (französische Chansons und italienische Kanzonetten) der berühmtesten und beliebtesten Meister der Zeit (die beiden einzigen erhaltenen Exemplare befinden sich im Liceo filarmonico zu Bologna [incomplet] und in der Kapitelbibliothek zu Treviso; das dritte in Paris stammt aus der 1504 gedruckten zweiten Auflage). Der zweite und dritte Band dieser Chansonsammlung folgten als:

Canti B numero cinquanta (1502) und
Canti C cento cinquanta (1503).

Gleich der dritte Druck Petruccis war der erste Teil einer grösseren Motettensammlung:

Motetti A, numero trentatre (1502),

deren zweiter und dritter Teil 1503 und 1504 als Motetti B und Motetti C folgten; der vierte Druck gab eine erste Kollektion von Messen des berühmtesten Meisters der Zeit, Josquin de Près, kurzweg betitelt:

Misse Josquin (1502; lib. II und III folgten 1503).

Damit hatte Petrucci auf den drei Hauptgebieten der eigentlichen Kunstmusik seine Thätigkeit eröffnet (weltliche Chanson, Motette und Messe) und den ersten Schritt gethan zu einer bis dahin undenkbaren Massenverbreitung von Exemplaren der Werke der Meister des Kontrapunkts über das musiktreibende Europa. Jedes Jahr brachte nun eine Anzahl neuer Erzeugnisse seiner Presse, die Motetten, desgleichen die weltlichen Gesänge (Frottole, Strambotti etc.) zusammengestellt aus Darbietungen verschiedener Meister, die Messen zunächst durchaus bandweise von demselben Meister: Misse Obrecht (1503), Brumel (1503), Joannes Ghiselin (1503), Missae Alexandri Agricola (1504), Misse de Orto (1505), Misse Henrici Izac (1506) usw. Die Schwierigkeit des durch Petrucci gelösten Problems geht am besten aus der Thatsache hervor, dass es länger als 20 Jahre dauerte, bis Petrucci ein ernstlicher Konkurrent erstand.

Mit dem Aufgeben der schwarzroten Notierung zu Gunsten der weissschwarzen war bei den Mensuralkomponisten auch der Gebrauch abgekommen, die Notenlinien

rot zu rastrieren. Petrucci folgte auch hier dem Prinzip der Nachbildung der Handschrift und gab die roten Linien auch für den Druck auf, obgleich dadurch das Notenbild viel weniger repräsentabel wurde. Der Gesamteindruck der Drucke Petruccis ist daher der einer nobeln Einfachheit. Unsere Tafel XXIV führt eine Seite aus dem Tenor-Stimmhefte der Misse Josquin vom Jahre 1502 in Facsimile vor. Bewundernswürdig ist bei allen Petrucci-Drucken die Genauigkeit des Aufdrucks der Notentypen auf die Linien, so dass niemals ein Zweifel besteht, ob der Notenkopf auf oder zwischen die Linien gehört. Diese Genauigkeit des Zusammenpassens der drei Drucke, mittels deren Petrucci seine Musikseiten herstellte (zuerst den Text und die Initialen, dann die Linien und zuletzt die Noten), vermochten seine Nachahmer (ausgenommen Peter Schöffer d. j., s. unten) nicht zu erreichen, und darin mag wohl der Grund zu suchen sein, weshalb bald ein findiger Techniker darauf verfiel, Typen herzustellen, die Noten und Linien in einer Form vereinigten und nur einen einfachen Druck bedingten.

Versuche, Petruccis sensationelle Neuerung nachzuahmen, sind unzweifelhaft sofort nach Erscheinen seiner ersten Mensuraldrucke gemacht worden; doch scheint

Erhard Öglin

in Augsburg der erste gewesen zu sein, der mit solchen Versuchen positive Resultate erreichte. Sein erster Musikdruck

> „Melopœiae sive Harmoniae tetracenticae super XXII genera Heroicorum Elegiacorum Lyricorum et ecclesiasticorum hymnorum per Petrum Tritonium“

erschien im Jahre 1507 in Augsburg (ingenio et industria Erhardi Oglin expensis Joannis de Riman alias de Canna et Orīgen, datiert 7. August 1507). Ein Lobgedicht verherrlicht Öglins Verdienst; es heisst darin:

> „Inter Germanos noster fuit Oglin Erhardus
> Qui primus nitidas pressit in aere notas“

(statt nitidas verdruckt intidas, statt aere verdruckt aeris). Dieser ersten Ausgabe in Klein-Folio folgte auf dem Fusse eine in Quartformat mit dem Titel „Harmoniae Petri Tritonii super odis Horatii Flacci“, datiert 22. August 1507, und zwar laut Vorrede nicht, weil die erste Auflage vergriffen, sondern weil sie fehlerhaft war. Exemplare der ersten Ausgabe sind erhalten in der Kgl. Hofbibliothek zu Wien und in der Kgl. Bibliothek zu Berlin; Barclay Squire giebt zwei weitere Exemplare als in England befindlich an, die aber der zweiten Ausgabe angehören, da Squire das Datum des 22. August nennt. Diese zweite Ausgabe, nach Schmid (Petrucci S. 160) korrekter, aber minder schön gedruckt, ist auch noch durch zwei Exemplare im Besitz des Histor. Vereins zu Augsburg und in der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek zu München vertreten. Die Spuren eines dritten Exemplars der ersten Ausgabe fand ich in Meusels histor.-litter.-bibliograph. Magazin (2. Stück, 1790), wo dasselbe als im Besitz der Magdeburger Dombibliothek befindlich verzeichnet ist. Eine Anfrage bei der Verwaltung der Stadtbibliothek zu Magdeburg wies mir die weiteren Wege, und es gelang mir, den kostbaren Schatz durch Vermittelung des Verwalters der Bibliothek des Magdeburger Domgymnasiums, welcher dasselbe heute angehört (Prof. Dr. Eberhardt), nach Leipzig gesandt zu bekommen, so dass ich mit Freuden konstatieren kann, dass dasselbe wirklich ein durchaus vollständiges und sehr sauber erhaltenes Exemplar der ersten Ausgabe ist. Ich bin in der glücklichen Lage, eine Seite desselben in Facsimile wiedergeben zu können (Tafel XXV).

Durch Chrysanders viel gelesenen Aufsatz (a. a. O.) war Öglin irrigerweise zum ersten Repräsentanten des einfachen Druckes (mit durchgehenden Typen) geworden; Thürlings (a. a. O.) und Barclay Squire fechten die Ansicht an, und Thürlings rektifiziert vor allem Chrysanders Berufung auf Schmid, den Chrysander als Gewährsmann für die Behauptung anführt, dass Öglins und Peter Schöffers Drucke einfache seien. Thatsächlich sagt Schmid weder in der ersten Beschreibung des Wiener Öglin im 21. Band der „Cäcilia", noch im „Petrucci" ein Wort ähnlichen Sinnes. Chrysander hat frei citiert und Schmid zugeschrieben, was auf das Konto von Ambros gehört*). Dieser sagt nämlich ausdrücklich (Geschichte III. S. 193 und 199): „Freilich wurde schon 1507 in Deutschland der einfache Notendruck von Erhard Öglin ausgeübt" . . . „In Deutschland errichtete Erhard Oglin (Öglin, Ocellus) schon 1507 eine Notendruckerei, Peter Schöffer druckte 1511 in Mainz, 1512 in Worms, 1527 in Strassburg Musiknoten — unabhängig von Petrucci; denn der Druck ist hier nur ein einfacher." Chrysander hat die Drucke Öglins und Schöffers nicht selbst gesehen. R. Eitner (Bibliogr.) bemerkt bei der Beschreibung des Öglinschen Liederbuches von 1512 (vier Stimmbücher in Klein-Quart) kurz und bündig: „Der Druck ist ein doppelter", und ebenso schreibt er über das Liederbuch Peter Schöffers vom Jahre 1513: „Das Werk ist sehr schön in doppeltem Druck hergestellt und steht auf gleicher technischer Stufe wie die Drucke Petruccis." Unsere Tafel XXV (aus Öglins Melopœiae von 1507, Magdeburger Exemplar) und Tafel III (aus Peter Schöffers „Tabulaturen etlicher Lobgesang" vom Jahre 1512) setzen nun unsere Leser instand, sich selbst zu überzeugen, dass Öglin und Schöffer Epigonen Petruccis sind und dass von einfachem Drucke nicht die Rede sein kann. Um mit Öglin zu Ende zu kommen, mache ich darauf aufmerksam, dass in dessen Drucken die Linien aus fingerbreiten Stücken des Systems zusammengesetzt sind wie in vielen der betrachteten und im Facsimile wiedergegebenen deutschen und italienischen Missaldrucke; gerade diese zusammengesetzten Linien erweisen widerspruchslos, dass Öglins Drucke Doppeldrucke sind, weil oft ein Notenkörper gerade auf die Stelle gedruckt ist, wo zwei Linientypen aneinander stossen. Übrigens sind Öglins Typen viel derber und minder schmuck und zierlich als die Petruccis. Ein zweiter Druck Öglins, der zwischen die „Harmoniae" des Tritonius und das Liederbuch vom Jahre 1512 fällt, ist so selten, dass ihn die neueren Bibliographen sämtlich nur aus den Berichten Zapfs und Veiths kennen: „Stella Musicae", herausgegeben von Veit Bild im Jahre 1508, laut Kolophon „per calcographos Erhardum Oeglin Jeoriumque Nadler cives Augustenses". Auch mir ist derselbe nicht zu Gesicht gekommen (vgl. S. 43).

Der zweite deutsche Drucker von Figuralmusik mit beweglichen Typen,

Peter Schöffer der jüngere,

der Sohn von Gutenbergs Schüler und Fusts Socius gleichen Namens, kommt erst fünf Jahre später als Öglin mit seinem ersten Musikdrucke ans Tageslicht, nämlich mit dem 1512 zu Mainz gedruckten deutschen Orgel-Tabulaturwerke, dessen Bewunderung durch Schmid, Eitner und Thürlings ich ohne Reserve unterschreibe. Schöffer druckt wie Petrucci und vor diesem eine Menge Missaldrucker die Linien in ganzer Seitenbreite aus einem Stück vor und die Noten darüber (oft haben noch halbe Seiten Linien ohne jede Note). Aber sowohl die Linien, wie die Typen sind ohne Fehl, alles glatt und klar, nicht die geringste Verbiegung ist zu bemerken, nirgends eine Verdickung oder

*) Wie bereits Dr. E. Vogel bemerkt hat (a. a. O.).

ein nicht angeben der Farbe, dabei eine erstaunliche Akkuratesse in der Placierung der Typen auf den Linien. (Als typographische Rarität sei noch mitgeteilt, dass Peter Schöffers Tabulaturwerk vom Jahre 1512 nicht foliiert, sondern paginiert ist, und zwar in den äusseren oberen Ecken fortlaufend mit gewöhnlichen arabischen Zahlen.) Thatsächlich ist Peter Schöffer der einzige Musikdrucker mit Typen-Doppeldruck, der Petrucci technisch vollkommen ebenbürtig, wenn nicht gar überlegen ist. Ihn von der Epigonenschaft Petruccis zu eximieren, liegt aber nicht der geringste Grund vor. Peter Schöffer druckte nicht, wie Ambros angiebt, nur bis 1511 in Mainz, dann aber in Worms, sondern bis 1512 nur in Mainz, dann aber bis in die zwanziger Jahre in Mainz und Worms (wo er wohl eine Filiale errichtete), in der Zeit von 1534—37 mit Mathias Apiarius associiert zu Strassburg („Rerum musicalium opusculum rarum" von Johann Frosch 1535 in fol., „Magnificat octo tonorum" von Sixtus Dietrich 1535, 65 deutsche Lieder c. 1536; zwei Neuausgaben des Waltherschen Gesangbuchs 1534 und 1536 u. m., sämtlich Belege seines wunderschönen Musikdrucks. Vgl. Thürlings a. a. O.) 1539 giebt er noch in Strassburg allein einen Band Motetten heraus; seit 1540 taucht er sodann in Venedig als Petrus Schoeffer Moguntinus Germanus auf.

Auch in Italien erstanden Petrucci bald genug Nachahmer, wenn auch zunächst ohne Erfolg. 1505 verschaffte sich ein gewisser Marco dal' Aquila von der Signoria in Venedig ein Patent für Drucke von Lautentabulaturen, das aber anscheinend wieder zurückgenommen wurde, als Petrucci sich entschloss (vermutlich auf die Mahnung, von seinem Patent für Drucke dieser Art Gebrauch zu machen, wenn er dessen nicht verlustig gehen wolle) seinerseits solche Drucke zu bringen (1507—1508 vier Bücher Lautentabulaturen). Dal' Aquila scheint infolgedessen nichts derart gedruckt zu haben. Auch ein Jacomo Ungaro erhielt 1513 ein Patent für den Druck von Mensuralmusik von der Signoria zu Venedig, scheint aber ebensowenig wirklich gedruckt zu haben. Der oppositionellen Konkurrenz des römischen Druckers

Andreas Antiquus de Montona

(Andrea Antico), der grosse Chorbücher in Holzschnitt herstellte, gedachte ich bereits oben flüchtig; derselbe hatte übrigens vor dem in Holzschnitt ausgeführten Folianten „Liber XV missarum" vom Jahre 1516 (Format: 430 × 290) bereits 1510 in Kompagnie mit G. B. Columba und Marcello Silber alias Franck ein Sammelwerk „Canzoni novi" in der Petruccischen Manier mit Typen-Doppeldruck veröffentlicht. Vermutlich wird ihn das dem Petrucci im Jahre 1513 vom Papste Leo X. auf 15 Jahre verliehene Patent für alleinige Ausübung des Figuraldrucks mit beweglichen Typen im Kirchenstaate die Fortsetzung solcher Nachahmungen verlegt und ihn auf den Holzschnitt hingedrängt haben.

Da in das Jahr der Patenterteilung seitens des Papstes die Übersiedelung Petruccis von Venedig nach seiner Geburtsstadt Fossombrone (im Kirchenstaate) fällt, so darf man wohl annehmen, dass beide Ereignisse nicht ohne inneren Zusammenhang sind, ja dass vielleicht der Aufenthalt im Kirchenstaate Bedingung der Patenterteilung war. Das päpstliche Privileg nimmt ausdrücklich auf den Wohnungswechsel Petruccis Bezug („nuper cum in tuam patriam Forosempronii ad habitandum veneris"), motiviert aber das Schutzrecht noch ausdrücklich mit dem Hinweis auf eine weitere neue Erfindung Petruccis, welche eine zweckmässige Art der Drucklegung der italienischen Orgel-Tabulaturen verbürge („[cum] tandem maximo labore dispendio et temporis cursu etiam primus modum imprimendi organorum intabu-

laturas per multos ingeniosos viros in Italia et extra, ut dicitur, tantatum et tamquam opus desperatum derelictum inveneris"). Hier hatte aber wohl Petrucci in der Eingabe um Verleihung des Patentes mehr versprochen, als er halten konnte. Als daher im Jahre 1517 der unermüdliche Andrea Antico ein Buch Frottole in Orgeltabulatur — wohl in seiner vom Papste bereits 1516 (allerdings eigentlich nur für Werke in Folio-Format) verbrieften Holzschnittmanier — herausgab, verlieh der wohl nicht ohne Grund über Petruccis Zögern mit der Verwendung seiner behaupteten neuen Erfindung aufgebracht, der enttäuschte Papst unter Nichtachtung des Petrucci erteilten Privilegs dem Antico ein neues für den Druck von Orgeltabulaturen (ohne Einschränkung), welches schon dem genannten Drucke beigegeben wurde. Vielleicht der letzte Holzschnittdruck des Antico ist der von Schmid (Cäcilia, Bd. 26, S. 128) beschriebene: „La couronne et fleur des chansons à trois: Intagliato per Andrea Antico de Montona nel anno 1536" (wenn dasselbe nicht ein Kupferstich ist ist! Intaglio ist eigentlich der Terminus für Tiefgravierung im Gegensatz zu der Reliefarbeit des Holzschnittes). Mit Recht weist Vernarecci (a. a. O. S. 76) darauf hin, dass Petrucci dem Winke des päpstlichen Privilegs vom Jahre 1513, auch Chorbücher in grösseren Formaten zu drucken („utque ad alia etiam majora facienda promptius inviteris"), zu wenig Beachtung geschenkt habe; ohne Zweifel war diese Nichtachtung des päpstlichen Wunsches schon ein wesentlicher Bestimmungsgrund für die Erteilung eines Sonderprivilegs für Folio-Ausgaben an Antico gewesen; als nun aber dieser gar auch Petrucci mit den vom Papste so sehr gewünschten Orgeltabulaturen zuvorkam, war es um die päpstliche Gunst für Petrucci vollends geschehen.

Das zwanzigjährige Privileg der Signoria von Venedig wurde Petrucci im Jahre 1514 auf sein Ersuchen um fünf Jahre verlängert, galt also bis 1523; und in der That hat das an Druckern und Verlegern so reiche Venedig, wie es scheint, in seinem Gebiete Petrucci vor Konkurrenten so lange energisch geschützt; die Privilegien an Marco del' Aquila (1505) und Jacomo Ungaro (1513) haben sich jedenfalls auf Reklamation Petruccis als nicht rechtskräftig erwiesen. Aber auch ausserhalb Venetiens kamen die Konkurrenten, wie es scheint, nicht viel über die Erlangung von Patenten hinaus, so z. B. die Kompagnie Giambernardo da Salvestro und Giovanbattista di Christofano zu Florenz 1515. In Neapel druckte ein Giov. Ant. de Caneto einige wenige Sachen (2. Buch der Frottole 1519; s. Vogel a. a. O.), in Siena 1515 der aus Neapel eingewanderte Pietro Sambonetti ein Heft Canzonen etc., über welches wir noch ausführlicher werden reden müssen. Das alles sind aber einzelne Erscheinungen ohne grossen Belang. Auch die deutschen Drucker Öglin und Peter Schöffer thaten Petruccis Geschäften wohl kaum ernstlichen Abbruch, zumal sie sich auf den Druck von durch Petrucci nicht gedruckten Werken deutscher Meister beschränkten und sich mit Nachdruck nicht befassten. Als wirkliche Konkurrenz könnten höchstens die Messendrucke des Antico (in Holzschnitt) und die grotesken Chorbuchdrucke des

Konrad Peutinger

(Liber selectarum cantionum . . 5 et 4 vocum, 274 Blätter Gross-Folio, Nürnberg 1520, nach Meinung Schmids und Eitners ebenfalls in Holzschnitt ausgeführt — vgl. S. 45 Anm.*)

*) Zapf (Buchdruckergeschichte Augsburgs II. 133) hält die Drucktafeln für zusammengesetzt, eine Ansicht, der ich mich anschliesse; die ja sehr grossen Typen mögen wohl aus Holz geschnitten sein, aber die Linien sind sicher vorgedruckt und der Notensatz ist übergedruckt, sodass doch ein Typendoppeldruck vorliegt (Ex. u. a. auch i. d. Bibl. d. Trinitatskirche zu Sondershausen.)

anzusehen sein, da dieselben zum Teil von Petrucci gebrachte Werke reproduzierten. Wenn Petrucci trotz so geringer Konkurrenz pekuniär keine befriedigenden Resultate erzielte und schliesslich missmutig vom Musikdruck sich mehr und mehr abwandte, so ist das nur dadurch zu erklären, dass er zu theuer arbeitete, die Manuskripte zu hoch honorierte und zu gewissenhaft war in der Vorbereitung der für den Druck erforderlichen Massnahmen und Materialien. Seine grosse Gewissenhaftigkeit ergiebt sich schon aus dem grossen Zeitraume von über 3 Jahren, der zwischen der Privilegerteilung (1498) und dem ersten Drucke (1501) liegt, ferner aus der erwiesenen Thatsache, dass er seine Ausgaben durch dreifachen Druck herstellte, weiter durch sein Zurückhalten mit ihn selbst nicht befriedigenden Orgeltabulaturdrucken. Petrucci war übrigens von Hause aus mittellos und musste sich gleich zu Anfang, um seine Erfindung ausbeuten zu können, nach kapitalkräftigen Genossen umsehen, die er in Amadeo Scotto und Nicolo da Raphael fand; diese blieben auch als Verleger und Buchhändler in Venedig, als Petrucci die Druckerei nach Fossombrone verlegte.

Rechnen wir die Gültigkeit des venezianischen Privilegs (für 25 Jahre) vom Erscheinen des ersten Druckes an (15. Mai 1501), so hat mit dem Erlöschen desselben die wirkliche ernsthafte Konkurrenz, nämlich die Nachdruck-Konkurrenz, sofort sich energisch entfaltet. Petrucci selbst musste es noch mit ansehen, wie sich gewissenlosere Nachahmer, denen seine Skrupel bezüglich Akkuratesse und künstlerischer Ausführung fremd waren, mit leichter Arbeit der Früchte seiner Lebensarbeit bemächtigten und ihn selbst in den Hintergrund drängten. **Petrucci starb 7. Mai 1539 zu Fossombrone,** wie ich für die Besitzer meines Musiklexikons so gut wie die des Fétisschen und wohl aller anderen existierenden hier anmerken muss (nur das Grovesche bringt Jahr und Tag des Todes nachträglich (!) [im Supplement]). Es ist unbegreiflich, wie ein solches Datum in einer Menge musikalischer Lexika einfach fehlen kann, die sämtlich später gedruckt sind als Schmids Monographie über Petrucci (1845). Ich habe wenigstens für mein Lexikon die Entschuldigung, dass vor mir sowohl Fétis als Grove (im Hauptwerk) ganz arglos weiter zwitscherten, wie die „Alten" gesungen: dass sich nach 1523 jede Spur von Petrucci verliere, er also wohl um diese Zeit gestorben sein müsse. Der Grund ist: Schmid hat die Notiz über Petruccis Tod leider ein wenig versteckt, sozusagen ganz gelegentlich angebracht; da ein Lexikograph nicht gerade in dem Augenblick, wo er die betreffende Biographie zu redigieren oder zu korrigieren hat, die Spezial-Litteratur eingehend studieren kann, so kommt es vor, dass selbst Daten von solcher Wichtigkeit unregistriert bleiben. Übrigens war Petrucci seit 1523 für die Musikwelt wirklich ein toter Mann.

1526 also beginnen die Nachdrucker ihr Werk, an der Spitze der römische Verleger

Giacomo Junta.

associiert mit den Druckern Giov. Giacomo Pasoti und Valerio Dorich (Dorico). Ihre erste Publikation ist ein Neudruck der vier Bücher „Motetti della Corona", welche Petrucci 1514—19 herausgegeben hatte. Wenn die Vermutung Schmids sich bestätigen sollte, dass eine ebenfalls 1526 von derselben Firma veröffentlichte Canzonettensammlung bereits 1524 in erster Auflage erschien, so liesse sich daraus schliessen, dass Petruccis Privileg für Venetien mit 1523 als erloschen gegolten hätte. Da Jakob Junta (Giunta, Zunta) dasselbe Druckerzeichen führt, wie der uns bereits als hervorragender Missaldrucker bekannte Lucantonio Giunta (vgl. Schmids Facsimile im „Petrucci" Fig. 7), so ist wohl ein Familienzusammenhang beider unzweifelhaft. Die Junta-

Nachdrucke sind so recht geeignet, die glänzenden Vorzüge der Technik Petruccis ins hellste Licht zu setzen, sofern die nur durch Peter Schöffer erreichte Exaktheit der Placierung der Noten auf den Linien bei den Junta-Drucken oftmals gar sehr zu vermissen ist.

Allein die Blütezeit des Notendruckes mit Typen à la Petrucci geht nun schnell zu Ende, da der kostspielige und umständliche Doppeldruck durch den einfachen überwunden wird. Der Allerweltsdrucker, der eigentliche Erbe Petruccis als General-Verleger, wird nun seit 1529 Pierre Attaignant, neben dem wenigstens bis gegen Ende der dreissiger Jahre kein anderer recht aufkam. Doch zeichnete sich noch ein den Namen des Patriarchen des Notentypendruckes in Italien tragender und sein Druckerzeichen führender Drucker, vermutlich sein Enkel:

Octavianus Scotus (der jüngere),

als Drucker von Figuralmusik auf Petruccis Manier (in Doppeldruck) aus. Derselbe brachte u. a. Verdelots Madrigalien in Willaerts Bearbeitung für Laute 1536, sowie vierstimmige und fünfstimmige Madrigalien von Verdelot, Willaert, Cost. Festa u. a. in drei Büchern in Stimmheften 1537—38, und vierstimmige Motetten von Willaert 1539).

Neben Octavianus Scotus jun. ist Marcolino da Forli zu nennen, der 1536 ein Privileg erlangte, nach Art Petruccis Lautentabulaturen zu drucken (Kompositionen des berühmten Lautenmeisters Francesco da Milano, Venedig 1536). Einer der letzten italienischen Vertreter des Doppeldrucks in Petruccischer Manier ist wohl

Marchio Sessa

in Venedig, der um 1538 in Pietro Aarons „Toscanello in musica" mit einer an Petrucci und Peter Schöffer heranreichenden Akkuratesse die Notenbeispiele in Doppeldruck herstellte (da um dieselbe Zeit Peter Schöffer in Venedig erscheint, ist vielleicht sogar ein direkter Zusammenhang nicht ausgeschlossen). Im Jahre 1539 wird der jüngere Octavianus Scotus gestorben sein oder doch Verlag und Druckerei weiter an seinen Sohn abgegeben haben; denn nun erscheint Hieronymus Scotus auf dem Plane (mit dem Druckerzeichen des Octavianus Scotus), der aber zum einfachen Drucke von Musikwerken überging (s. unten).

In Deutschland war der letzte Pfleger des Doppeldrucks Peter Schöffer j. in Kompagnie mit Mathias Apiarius, welcher letzterer nach der Trennung der Kompagnie nach Bern übersiedelte und zuerst aushilfsweise zum Holzschnitt griff (A. Lampadii Compendium musices 1537), später aber (seit 1552) mit durchgehenden Typen druckte (einfacher Druck). Im ganzen hat die Periode des von Petrucci zuerst auf Figuralmusik übertragenen, thatsächlich aber zwanzig Jahre hinter Petrucci zurückreichenden Doppeldrucks mit beweglichen Typen auf vorgedruckten Linien 58 Jahre gedauert (1481—1539); seit dem Beginn von Attaignants Thätigkeit aber (1527 oder 1528) muss sie als bereits im Niedergange befindlich angesehen werden.

b) Der einfache Musiktypendruck, eine Erfindung Pierre Hautins in Paris.

Den von Chrysander weitergegebenen Irrtum Ambros', dass die Drucke Öglins und Peter Schöffers einfache seien, habe ich oben nach Eitners, Thürlings', Vogels und Barclay Squires Vorgange widerlegt und das Gegenteil durch Facsimilierungen erwiesen. Ich muss aber noch einen dritten angeblichen Erfinder oder ersten Ausüber

des einfachen Typendrucks, nämlich den von Eitner (Bibliographie S. 12) mit diesen falschen Lorbeer gekrönten

Petrus Sambonettus

beseitigen, womit das Verdienst der neuen Druckmanier, welche die Petruccis so siegreich aus dem Felde zu schlagen berufen war, ganz und ungeschmälert dem Manne verbleibt, dem es allein zukommt. Das fragliche, 1515 gedruckte Werkchen ist betitelt:

„Canzoni Sonetti Strambotti et Frottole. Libro Primo. . . . Impressum Saenis per Petrum Sambonettum Napolitanum anno incarnationis domini MDXV.

Dasselbe enthält 48 vierstimmige italienische Lieder unbekannter Komponisten und ist in winzigem Quer-Format als Chorbuch gedruckt (die vier Stimmen einander zu zwei und zwei gegenüber). Das einzige bekannte Exemplar (aus der Kgl. Bibliothek in Berlin) liegt mir vor und ich reproduziere zur Bekräftigung meiner Aussage zwei Seiten desselben phototypisch (Tafel XXVIII). Eitners Bemerkung: „Sehr schlechter, kleiner und einfacher Typendruck" unterschreibe ich nicht. Klein ist der Druck allerdings, aber ich finde ihn gar nicht schlecht und stelle vor allem in Abrede, dass er ein Typendruck, geschweige gar ein einfacher ist. Unter „einfachem Typendruck" verstehen wir Musikgeschichtsbeflissenen sämtlich (auch Eitner) Drucke mit den Typen, welche Stücke des Liniensystems mit Noten vereinigt enthalten, also in der Form Typendrucke dieser Art, die mittels eines einzigen Pressverfahrens gleich vollständig fertig gestellt werden, sind eigentlich gar nicht zu verkennen; der Sambonettus gehört nicht zu ihnen, da nirgends eine Spur von Zusammensetzung der Linien zu erkennen ist. Ebensowenig kann ich aber in dem Sambonettus einen Doppeldruck nach Art Petruccis oder Peter Schöffers sehen, da die Noten so dicht auf einander sitzen, wie es bei Typensatz absolut unmöglich wäre. Dazu kommt, dass die Enden des Kreuzes mehrfach die Notenkörper direkt berühren und einmal — was den Beweis für meine Behauptung vollgültig macht — sogar durch den Hals einer Note hindurchgehen (auch einige Fermaten sind durch die Notenhälse hindurchgeführt). Meiner Ansicht nach ist das Werk in Kupferstich, oder doch überhaupt Metallstich ausgeführt. Vielleicht ist aber durch Aufwalzen einer dünnen Platte aus weichem Typenmetall (Blei — Zinn) von der tief gestochenen (intaglio-)Platte ein Relief-Stereotyp für den Druck genommen worden. Doch ist diese Annahme vielleicht gar nicht nötig, da der Druck offenbar sehr flach ist und man die Noten und Linien weder als erhaben, noch als eingedrückt konstatieren kann. Natürlich müsste im Falle direkten Drucks von der Stichplatte das Notenbild negativ in das Metall eingezeichnet gewesen sein (für das Einwalzen einer Bleiplatte sprechen gewisse kleine rissige Bildungen, die besonders an den Notenhälsen vielfach bemerkbar sind).

Auf alle Fälle ist der Sambonettus aus der Kategorie der einfachen Typendrucke wieder zu streichen und unter die Rubrik der Schnitte zu bringen, unter denen er dann allerdings eine sehr beachtenswerte Einzelerscheinung ist (vgl. jedoch die Bemerkung über des Andreas Antiquus „intagliato" oben S. 74). Auch der Text der Sambonettus ist gestochen, wie leicht zu erkennen ist. Gedruckt, und zwar wohl nachträglich mit der Hand gestempelt, sind dagegen die am Rande beigefügten Stimmbezeichnungen (Bassus, Tenor, Altus, Ten. etc.), wie die mehrfach vorkommende, am Rande des Stempels hängen gebliebene Farbe beweist.

Ein nicht datierter einfacher Typendruck, hergestellt in Rom von

Antonio Blado da Asula.

„Madrigali di M. Hubert Naich. A quattro et a cinque voce, tutte cose nove et non più viste in stampa da persona. Libro primo."

ist wahrscheinlich wirklich der älteste Druck von Madrigalien, deren von 1536 ab Octavianus und Hieronymus Scotus und Antonio Gardane eine Reihe Bücher brachten und

M. Valerio de Bressa

bereits 1533 ein Buch gebracht hatte: „Madrigali novi da diversi excellentissimi Musici. Libro primo de la Serena". Schmid (Petrucci) ist deshalb der Ansicht, dass Hubert Naichs Madrigalien wohl um 1530 gedruckt sein mögen, welcher Ansicht ich beipflichte (1530—32).

Jedenfalls haben wir triftige Gründe, undatierte einfache Typendrucke in die Zeit nach dem Erscheinen der ersten Attaignantschen Drucke zu verweisen, da diese durch das in ihnen angewandte neue Notendruckverfahren grosses Aufsehen machten und nicht nur dem Verfertiger der Typen neue Abnehmer an verschiedenen Orten verschafften, sondern auch bald genug industrielle Unternehmer zur Herstellung ähnlicher Typen anspornten.

Der Mann, welchem wohl unzweifelhaft das Verdienst zuerkannt werden muss, die ersten Punzen für den Guss sogenannter „durchgehenden" Typen angefertigt zu haben, ist

Pierre Haultin

(Hautin) zu Paris, und zwar datiert Fournier („Traité historique et critique sur l'origine et progrès des caractères de fonte pour l'impression de la musique", 1765), die erste Herstellung auf das Jahr 1525. Ob Hautin selbst, der auch Verleger war, zuerst mit seinen Typen gedruckte Werke herausgab, ist bisher nicht sicher; es scheint vielmehr, dass

Pierre Attaignant

in Paris der erste gewesen ist, welcher Hautins Typen in die Öffentlichkeit brachte. Attaignants erste nachweisbare Publikation bestand in der grossen vierstimmigen Chanson-Sammlung in 17 Büchern, welche wahrscheinlich von 1527 ab (da mehrere Bücher, u. a. das 9. [!], bereits 1529 neu aufgelegt wurden und das 5. Buch von 1528 datiert ist) in kleinem Querformat in vier Stimmbüchern erschien. Neunzehn Bücher 4—6stimmiger Motetten erschienen ebenfalls wahrscheinlich von 1527 ab in fünf Stimmbüchern ebensolchen Formats. Von sonstigen Publikationen Attaignants seien noch hervorgehoben die beiden Sammlungen vierstimmiger Tänze (Pavanen, Gaillarden, Basses dances, Bransles etc.), welche 1529 und 1530 in je vier Stimmbüchern erschienen, ferner die Tänzesammlung vom Jahre 1529 in Lautentabulatur, weiter ein Folioband mit sieben Büchern vierstimmiger Messen 1531, ein Buch vierstimmiger Messen in Stimmbüchern 1534, sowie Spezialausgaben von Motetten von Claude de Sermisy (1542), Pierre Certon, Jo. Lupus und ein Buch Chansons von Josquin des Près (1549).

Unsere Tafel XXVI reproduziert phototypisch eine Seite des Superius der grossen Chansonsammlung von 1529 f.; ich habe diese Seite ausgewählt, weil sie zwei Stimmen auf demselben System bringt (Variante? oder 2. Diskant?) und den unumstösslichen Beweis dafür liefert, dass die „durchgehenden" Typen keineswegs durch das ganze Fünf-Liniensystem hindurchgingen, also nicht [Notentype] eine einzige Type ist; viel-

mehr reicht auch bei Hautins Typen bereits das Stück Liniensystem nur soweit, wie der Notenhals, und sind die übrigen Stücke einzeln oben und unten angesetzt, wie das gleiche auch bei den einfachen Typendrucken des Petrejus (s. unten), des Heinrich Petri in Basel (Glareani Dodekachordon 1547) u. a. nachweisbar ist, da oft die angesetzten Linientypenstücke über mehrere Notentypen hinwegreichen. Die Erfindung Immanuel Breitkopfs und seiner Konkurrenten (s. unten) schrumpft durch diesen Aufweis auch einigermassen ein zu einer weiteren Durchführung der Zerlegbarkeit bezw. Zusammensetzbarkeit der Notentypen.

Das vollendetste und zierlichste auf dem Gebiete des einfachen Typendrucks sind wohl die Drucke der hochberühmten Firma Etienne (Estienne; der Stammvater Henri E. [Henricus Stephanus] war mit W. Hopyl associiert) in Paris; unsere Tafel XXVII giebt die erste Seite des Druckes der Marot- und de Bezeschen Psalmen-Paraphrasen mit den Melodien. Auch diese Typen sind nicht ganz durchgehend. Wirklich durchgehende Typen habe ich nur in Drucken des 17. und 18. Jahrhunderts häufiger gefunden und zwar meist recht schlechte mit mangelhaftem Linienanschluss.

Da Attaignant wie Petrucci die Werke der angesehensten Meister druckte, so gewannen seine Publikationen eine ausserordentliche Verbreitung und Bedeutung.

Ausser Attaignant druckte sogleich von Anfang an mit Hautinschen Typen der Lyoner Verleger

Jacques Moderne

(Grand Jacques, Jacobus Modernus del Pinguento), dessen „Motetti del fiore" (vier Bücher 4stimmiger und fünf Bücher 5—6stimmiger Motetten, 1532—1542) ein Seitenstück zu Petruccis „Motetti della Corona" bilden. Andere Publikationen des Grand Jacques sind: die Chansonsammlung „Le Paragon des Chansons" (fünf Bücher 1538), „Liber XV missarum", Lyon 1540, „Liber 8 missarum" 1541, „Christofori Moralis Hispalensis Missarum lib. I—II", 1546 und 1551, die vierstimmige Bearbeitung der Marotschen Psalmen-Übertragungen von L. Bourgeois 1567 usw.

Der dritte grosse Drucker mit Hautinschen Typen ist

Tilman Susato

zu Antwerpen, von dessen so zahlreichen Drucken ich nur die grosse Chansonsammlung in 14 Büchern (1543—1560) nenne.

Zu universeller Bedeutung gelangte die Drucker- und Verleger-Firma der Gardane oder, wie sie sich später schrieben, Gardano zu Venedig, begründet durch

Antonio Gardane.

welcher 1538 mit eigenen schönen Typen für einfachen Druck nach Art derjenigen Hautins auftrat und durch seine Motetti del Frutto (drei Bücher zu 4—6 Stimmen 1538) schnell bekannt wurde. Er druckte auch vier Bücher Madrigalien von Jachet Arcadelt (1539) und bis 1571 brachte die Firma weit über 100 andere Werke, darunter auch Lautentabulaturwerke von Bianchi, Crema, Fr. da Milano, Pifaro, Rotta, Vindella, Gintzler u. a. (sämtlich 1546) und die grossartige Motettensammlung in fünf Büchern: Novus thesaurus musicus (1568). Die Söhne Gardanos, Alessandro und Angelo, besonders (nach Übersiedlung Alessandros nach Rom)

Angelo Gardano.

brachten die Firma zu immer höherem Ansehen, sodass dieselbe als eine der allerbedeutendsten des ganzen 16. Jahrhunderts erscheint.

Auch des jüngeren Octavianus Scotus Erbe, der ungefähr gleichzeitig mit Antonio Gardane in Venedig auftretende

Hieronymus Scotus.

(Girolamo Scoto) in Venedig, ist von Anfang an ein Vertreter der neuen Manier des einfachen Drucks (Motetten von Jachet [van Berchem] 1539, Madrigalien von Arcadelt (3. Buch) u. a., auch zwei Bücher selbstkomponierter Madrigalien 1541 und 1542, Motetten von Gombert, Messen von Morales, eine Reihe Lautentabulaturwerke von Abondante (1548), Barberiis, Borrono, Fr. da Milano usw.

Natürlich kann ich hier kein Litteraturverzeichnis geben, verweise vielmehr auf die ausführlichen bibliographischen Arbeiten Eitners, Schmids, Vogels, Bohns, Gasparis u. a. zu weiterer Ergänzung.

Deutschland blieb hinter Frankreich und Italien nicht zurück, sondern nahm auch an der neuen Verbesserung im Verfahren des Musikdrucks gleich nach Attaignants Auftreten Notiz und entfaltete eine so lebhafte Thätigkeit auf dem Gebiete des Mensuralnoten- und Tabulaturdrucks, dass es gar bald der ausländischen Produktion die Wage zu halten imstande war.

Der Nestor des deutschen Musikdrucks mit durchgehenden Typen von übrigens nur ziemlich mässiger Qualität ist wohl

Christian Egenolph

in Frankfurt, dessen vierstimmige „Odarum Horatii Concentus" (1532) ein Seitenstück zu den Horazkompositionen des Tritonius bilden, welche Öglin 1507 druckte; bekannter ist er durch seine „Gassenhawerlin" (vierstimmig) und Reutterliedlein (ebenfalls vierstimmig, beide 1535). Ebenfalls durch einfachen Typendruck von Kompositionen lateinischer Hymnen und Oden (aber nur einstimmig) verewigte sich

Nikolaus Faber

in Leipzig (Melodiae Prudentianae et in Virgilium, Leipzig 1533).

Von grösserer, ja von wirklich grosser Bedeutung sind dagegen die Nürnberger Figuraldrucke dieser Zeit, voran die des

Hieronymus Formschneider (Grapheus).

der aber eigentlich Andreä oder Resch geheissen haben soll. Derselbe druckte von 1533 ab, und zwar mit sehr schön ausgeführten, ohne Zweifel selbstgefertigten Typen für einfachen Druck. Er begann mit einer vierstimmigen Liedersammlung (1533), liess 1534 Kompositionen horazischer und anderer Metra (zum Teil von L. Senfl) folgen, weiter Heinrich Fincks u. a. vierstimmige Lieder (1537), Senfls Magnificat octo tonorum (1537) u. s. f. Seine wichtigste Publication ist aber das „Novum et insigne opus musicum" (4—6stimmig, zwei Teile, 1537—38, Motetten und Messen). Auch zwei Lautentabulaturwerke Gerles (1546 und 1552) erschien bei ihm.

Als würdiger Rivale steht neben Formschneider

Johann Petrejus,

zu dessen ersten Drucken das Lautenbuch Hans Newsidlers vom Jahre 1536 (vgl. Tafel VII) sowie das berühmte theoretische Werk Sebald Heydens „De arte canendi" (1537) gehören; hervorragende Leistungen seiner Offizin sind die Motettendrucke „Modulationes aliquot 4 vocum" und „Motetae 4 vocum" (beide 1538) und „Selectae Motetae" (4—5stimmig 1540), ferner der „Liber XV missarum a praestantissimis musicis compositarum" (1538) und eine vierstimmige Psalmensammlung in drei Teilen (1538—42), die Georg Forstersche 4stimmige Liedersammlung (zwei Teile, 1539—40) und Paul Hofhaimers Harmoniae poeticae (1539).

Eine reiche Thätigkeit entfaltete auch in Nürnberg die Doppelfirma Johann vom Berg (Montanus) und Ulrich Neuber,

Joannes Montanus & Ulricus Neuber,

später nach dem Tode des Montanus auch vorübergehend als Neuber & Dietrich Gerlach, zuletzt als Katharina Gerlachin (Gerlachs Witwe) weitergeführt.

In Augsburg zeichneten sich aus:

Melchior Kriesstein

(Selectissimae nec non familiarissimae cantiones ultra centum 1540) und

Philipp Uhlhard

(Concentus 8, 6, 5 et 4 voc. 1545, Cantiones selectissimae 1548).

In Wittenberg ging

Georg Rhaw,

den wir als Holzschnitt-Notendrucker kennen gelernt haben, 1538 zum einfachen Typendruck über (Symphoniae jucundae adeo breves 4 voc.; ferner des Sixt Dietrichs 36 vierstimmige Antiphonen 1541 und die vierstimmige Hymnensammlung von Th. Stoltzer, Heinr. Finck und Arn. de Bruck 1542 u. a. m).

Noch müssen wir eines hervorragenden Münchner Druckers gedenken,

Adam Berg,

dessen monumentales Prachtwerk, das unter den Auspizien des Herzogs Wilhelm von Bayern gedruckte „Patrocinium musices" in zehn Foliobänden (Chorbücher) in den Jahren 1573—1578 erschien (hauptsächlich Werke des Orlando Lasso enthaltend).

Im allgemeinen unterscheiden sich die deutschen Figuraldrucke von den italienischen und französischen durch Bevorzugung grösserer Formate und Herstellung der Werke als Chorbücher, anstatt als Stimmbücher (Ausnahmen sind auf beiden Seiten nicht selten, die hervorragendsten: des Antiquus de Montona Folio-Ausgaben und des Peter Schöffer kleine Querquart-Drucke).

Eine grosse Bedeutung erlangten auch die etwa 15 Jahre nach dem Bekanntwerden von Hautins Typen von dem Pariser Graveur und Schriftgiesser

Guillaume Le Bec

(Le Bé) hergestellten Musiknotentypen, besonders die 1540 gefertigten für den Druck von Chorbüchern in einfachem Druck (wie die Hautinschen, nur grösser), während eine zweite Art (1555), in Petruccis Manier zweifachen Satz und Druck bedingend (für Linien

und Noten separat), bald wieder aufgegeben wurde (vgl. Gando, Observations sur le Traité historique etc. de Fournier). Le Bé's Typen der ersteren Art wurden von der Firma

Le Roy & Ballard

in Paris erworben und von der Familie Ballard, gestützt durch ein Kgl. Privileg als „seuls imprimeurs de musique de la chambre, chapelle et menus plaisirs du Roy" bis zur Aufhebung der Patente mit Zähigkeit festgehalten, da die Familie es verstand, ihr Privileg immer wieder erneuert zu erhalten (zum letztenmale am 8. Oktober 1763). Diese Thatsache klingt seltsamer, als sie thatsächlich ist; denn der Notentypendruck ging im 17. Jahrhundert gewaltig zurück, da Schnelligkeit und Billigkeit der Herstellung der massgebende Gesichtspunkt wurde und man nach Drucken, die sich mit denen Petruccis, Peter Schöffers oder des Petrejus an Schönheit und Akkuratesse messen könnten, im 17. Jahrhundert vergebens sucht.

Nur noch im Vorübergehen können wir der sehr respektabeln Leistungen einiger weiteren bedeutenderen französischen und niederländischen Drucker gedenken, nämlich des

Nicolas Duchemin,

der selbst schöne Typen für den einfachen Druck anfertigte und 1550—56 hauptsächlich Messen und Motetten zeitgenössischer niederländischer Meister druckte;

Stephan Briard,

der 1532—34 zu Avignon drei Bände Kompositionen von Eleazar Genet (genannt Carpentras) mit auf moderne Weise gerundeten Formen der Notenkörper druckte; ferner

Robert Grandjon,

der zu Lyon 1559—82 mit ähnlichen Typen und Auflösung aller Ligaturen in einfache Noten druckte. Beide letztgenannten Drucker ernteten aber mit ihren Neuerungsversuchen keinen Dank und fanden keine Nachahmung.

Hervorragende niederländische Drucker mit ebenfalls durchaus nur für einfachen Druck berechneten Typen sind noch der auch als Komponist und Theoretiker angesehene

Hubert Waelrant,

welcher sich mit dem wohl als der eigentliche Drucktechniker anzusehenden

Jean Laet

associierte und um 1565—69 zu Antwerpen Motetten und Chansons druckte; ferner

Christoph Plantin,

ein hochangesehener Antwerpener Drucker, dessen Schwerpunkt zwar eigentlich nicht im Musikdruck liegt, der aber doch auch auf diesem Gebiete zu den respektabelsten Repräsentanten gehört (Arnold de Brucks 5—8stimmige Motetten, 1579 in Stimmbüchern, Messen verschiedener Meister 1581—82 etc.).

Den Beschluss bilde

Pierre Phalèse

(Petrus Phalesius) zu Löwen, der bis 1555 nur Buchhändler war und als solcher einige Lautenbücher herausgab, in den sechziger Jahren aber eine grosse Zahl Musikwerke aller Art teils zuerst neu herausgab, teils nachdruckte (von 1577 ab drucken zwei Söhne Phalèses, Cornelius und Pierre j., das Münchener Patrocinium Musices in vortrefflicher Ausstattung nach).

Alle die hier von mir aufgeführten Formenschneider und Schriftgiesser haben die Lösung eines Problems nicht gefunden, nämlich, wie es zu ermöglichen sei, mehrere Noten übereinander in demselben Liniensystem zu drucken, ohne für jede solche Kombination einer besonderen Type zu bedürfen. Dass Petrucci auf dem Wege zur Herstellung solcher Typen sich befand, muss man wohl annehmen (vgl. oben S. 73), doch scheint er damit nicht zu einem befriedigenden Schlussresultat gelangt zu sein. Ein Bedürfnis solcher Zusammenziehung des mehrstimmigen Satzes auf ein oder zwei Systeme, die sogenannte „Intavolatura", lag allerdings nur für die Orgel- und Klaviermusik vor, und auch für diese nur in den Ländern, welche sich der deutschen Tabulatur nicht bedienten. Allein die Geschichte des Andreas Antiquus de Montona beweist doch, dass man grossen Wert auf die Lösung des Problems legte, welche einstweilen nur auf xylographischem Wege gelang. Das vereinzelte Beispiel eines offenbaren Metallstichs (der Sambonettus von 1515) beweist freilich, dass man schon zu Anfang des 16. Jahrhunderts das einfachste Verfahren zur Herstellung von solchen Tabulaturen hätte finden können; aber man fand es, wie es scheint, noch lange nicht (siehe den folgenden Abschnitt). Und nachdem man es gefunden (Plattenstich), gab man dennoch den Typendruck nicht auf, den man wenigstens für den Buchdruck (d. h. für die Verbindung von Noten mit Schriftsatz) vorläufig nicht zu entbehren wusste, wenn man nicht zu dem ungefügen Holzschnitt zurückkehren wollte. So kam es, dass noch 250 Jahre nach Petrucci das Problem der Herstellung von Typen für mehrstimmigen Druck auf einem System (welches bereits Hautin angerührt hatte, s. oben S. 78) die Köpfe denkender Typographen bewegte und schliesslich auch wirklich gelöst wurde, und zwar durch den berühmten Leipziger Verleger und Drucker
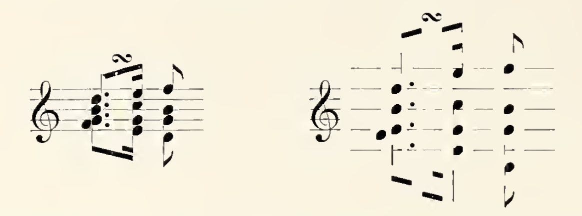
Johann Gottlob Immanuel Breitkopf.

welcher 1755 die Komposition eines Sonetts aus der Oper „Il Trionfo della Fedeltà" der damaligen Kronprinzessin Maria Antonie Walpurga, nachmaligen Kurfürstin von Sachsen, als erste Probe seines neuen Verfahrens veröffentlichte. Breitkopfs zerlegbare (besser eigentlich zusammensetzbare) Typen sind abgesehen von Verschönerungen und Verfeinerungen sowie rein technischen Änderungen des Druckverfahrens mit den heute für den Notensatz im Buchdruck üblichen vollständig identisch. Während nämlich die für einfachen Druck berechneten Typen, wie sie Haultin zuerst herstellte, Notenkörper und Linienstücke in einem Stück enthielten:

etc.

ist in dem Breitkopfschen Typensatz ein solches Notenbild bereits aus einer grösseren Anzahl kleiner Stücke zusammengesetzt. Zur deutlichen Veranschaulichung des seit Breitkopf üblichen Verfahrens (das übrigens nicht sofort allgemein durchdrang, weil es

kostspielig und umständlich ist), gebe ich hier eine kleine Probe in vollständigem Satz und daneben eine Auseinanderlegung in die einzelnen Typen:



Faulmanns „Illustrierte Geschichte der Buchdruckerkunst“ giebt auf einem eingelegten grossen Blatte zwischen S. 510 und 511 eine Facsimilierung sämtlicher von Breitkopf für den Notensatz hergestellten kleinen Typen, deren Wiedergabe daher hier nicht erforderlich ist. Vgl. auch die Einzelaufweisung der für alle Arten des Notentypensatzes erforderlichen Typen in Fourniers Manuel typographique (1764) Bd. I S. 280—291 sowie die Musterbeispiele das. Bd. II S. 172—186.

Breitkopfs Neuerung brachte einige Erregung hervor, da mehrere Konkurrenten um die Priorität sich meldeten (Fournier, Gando, Fleischmann, Enschedé, Fought), die aber sämtlich nicht imstande waren, dieselbe Breitkopf ernsthaft streitig zu machen. Dass es sich übrigens nicht um etwas wirklich neues, eine eigentliche „Erfindung“ handelte, sondern nur um eine Weiterbildung in Vergessenheit gerathener älterer Anläufe sahen wir bereits früher (S. 78—79).

Eines merkwürdigen Faktums muss ich noch zum Schluss dieses Abschnittes gedenken, nämlich dass der allerjüngste, leider verunglückte Versuch der Verbesserung des Notentypendrucks gewissermassen wieder auf den Doppeldruck Petruccis und Schöffers zurückweist: Gustav Scheuermann in London nahm 1856 ein Patent für Verbesserung des Musiktypendrucks und opferte der Verwirklichung seiner Idee ein Vermögen. Er versuchte nämlich durch das Eindrücken zweier separaten Sätze, des Notensatzes und desjenigen der Linien, in eine Wachstafel (Matritze) galvanoplastische Stereotypen von einer nie dagewesenen Deutlichkeit und Schönheit zu erzielen. Allein bald versagte es hier, bald da, und das Ende war der vollständige Ruin des Mannes, dessen ideales Streben aber wenigstens nach verschiedenen Seiten einen heilsamen Einfluss auf die heutigen musiktypographischen Verhältnisse ausgeübt hat.





10. Vervollkommnung des Musikdrucks von geschnittenen, gestochenen, geätzten etc. Platten.

(Kupferstich, Lithographie, Photographie.)

Ich führe nun meine Arbeit schnell zu Ende, indem ich nur noch in allgemeinen Zügen die neueren Verfahren bei der Vervielfältigung von Musiknoten beschreibe und ihre Entstehung aufweise. Auch heute noch bestehen zwei prinzipiell verschiedene Verfahren neben einander, je nachdem nämlich die Drucktafeln durch Typensatz zusammengefügt, oder aber durch die Kunst der Graveure (wenn wir mit diesem gemeinschaftlichen Namen die Xylographen, Metallstecher und Lithographen zusammenfassen dürfen) vollständige Druckplatten aus einem Stück hergestellt werden. Ein drittes ist endlich die Anfertigung von metallenen Druckplatten (Stereotypen) mittels Bleigusses oder galvanoplastischen Niederschlags von Kupfer in einen von dem fertigen Typensatze genommenen Abdruck (Matritze) aus Gyps oder einer schnell trocknenden Mischmasse von Seidenpapier und Schlemmkreide.

Die ältesten Arten des Plattendrucks von Musiknoten haben wir im 7. Abschnitt (S. 41 ff.) ausführlich besprochen, zugleich auch erörtert, dass wahrscheinlich viele der „printings from blocs“, welche für Holzschnitte gelten, eigentlich Metallschnitte sind. Ein komplizierteres Verfahren glaubte ich für die Herstellung des Drucks des Sambonettus vom Jahre 1515 annehmen zu müssen, nämlich die Herstellung einer Art Stereotypplatte mittels Aufwalzung(?) einer weichen Metallplatte auf die härtere, in welcher die Musik eingraviert worden. Dass ähnliches schon früher versucht worden ist, wenn auch nicht für Musik, ist ja den Typographen wohl bekannt (Reproduktion von Holzschnitten in Dinkmuts „Der Seele Würzegarten“ 1483). Holzschnitt oder Metallschnitt (aus weichem Metall) stellt in Relief heraus, was Farbe annehmen und überdrucken soll; Gravierung (welche sich härteren Metalls bedient) sticht dagegen aus einer polierten Metallplatte aus (concav), was Farbe annehmen und überdrucken soll. Der Reliefschnitt druckt daher in das Papier ein, während der Tiefstich umgekehrt das gravierte im Relief heraustreten lässt. Wenn aber die Gravierung

eine nur wenig tiefe und der Druck ein nicht sehr kräftiger ist, so erscheinen Abdrücke von Platten letzterer Art nur eben als Auftragung von Farbe, die zufolge Eindringens der Farbe in das Papier und Durchschlagens durch dasselbe schliesslich ganz flach ausfallen kann, sodass eine Entscheidung, ob tief- oder hochgedruckt ist, sehr schwer wird.

Der eigentliche wirkliche **Kupferstich**, unter Ausschluss jedes Streites oder Zweifels tritt uns, wie Chrysander zuerst aufgewiesen, in den Drucken des

Simone Verovio

zu Rom entgegen. Unsere Tafel V führt eine Seite des ersten derartigen Werkes

> Diletto spirituale. Canzonette a tre et a quattro voci composte da diverse eccmi Musici. Raccolte da Simone Verovio. Intagliate e stampate del medesimo. Con l'intavolutura del Cimbalo et Lauto. Roma 1586 (Exemplar in der Kgl. Bibliothek zu Berlin).

in phototypischer Facsimilierung vor:

Nachdem so einmal der Anfang gemacht war, folgten bald weiter ähnliche Erzeugnisse, zunächst von Verovio selbst (Ghirlanda di fioretti musicali 1589, Tabulaturen der Orgelwerke des Claudio Merulo 1598 und 1604), bald aber auch von anderer Seite (Frescobaldis Orgeltoccaten 1615 bei Borbone in Rom u. a.). Je mehr die Technik des Kupferstichs betreffs der Herstellung gefälliger Formen der Noten sich vervollkommnete, desto mehr wurde auch der Typendruck für Lautentabulaturen zu Gunsten des Stichs zurückgedrängt. Die bequeme Möglichkeit der geschmackvollen Verzierung der Notenstiche durch allerlei Schnörkelwerk zu Anfang oder Ende der einzelnen Nummern machte bald die gestochenen Ausgaben besonders beliebt. Selbst die Ballards gingen daher gegen Ende des 17. Jahrhunderts vielfach vom Typendruck mit ihren unsterblichen le Bé'schen Typen zum Kupferstich über (z. B. für eine Anzahl Opernpartituren Lullys).

Der Kupferstich der Musik wurde anfangs durchaus mit der Hand ohne andere Hilfsmittel als den Stichel und (für die Linien) das Lineal ausgeführt, doch ist Chrysander der Ansicht, dass bereits die Stiche der Lullyschen Partituren mit Hilfe von Spezialwerkzeugen für gewisse immer wiederkehrende Zeichen (besonders die Notenköpfe) gemacht wurden, die er als eine Art Bohrer bezeichnet; solche die Gleichmässigkeit der Figuren im Stich garantierenden Hilfsmittel sollen zuerst die den Musikkupferstich frühe pflegenden Holländer aufgebracht haben.

Der Übergang zur Verwendung von **Pewter-Platten** (einer Mischung von Zinn und Blei) anstatt der Kupferplatten haben die Engländer

John Cluer, Richard Mearer und John Walsh

seit 1724 gemacht; doch scheint Walsh erst um 1730 den vollen Vorteil des neuen Materials zu benutzen verstanden zu haben, indem er mittels kleiner Stempel die Notenköpfe durch Hammerschlag in die Platte schlug, womit das eigentliche Gravieren bald auf die feineren Linien beschränkt wurde. So gelang es England, das im übrigen gerade auf dem Gebiete des Musikdrucks in weitem Abstande den Italienern, Deutschen und Franzosen nachkam, doch seinerseits noch einen entschiedenen Fortschritt in der Technik des Notenstich-Verfahrens zu Stande zu bringen und sich einen Ehrenplatz in der Geschichte des Musikdrucks zu sichern.

Chrysander räth, die Entwickelung dieses Verfahrens an der Hand der unter dem Titel „Apollos Feast" 1715—1740 erschienenen Auswahl Händelscher Opernarien zu studieren.

Friedrich Chrysander

selbst hat mit seiner Händel-Ausgabe, deren Stich er persönlich leitete, 1865 zuerst anstatt Pewter Zink als Material für den Plattenstich eingeführt und rühmt dasselbe als entschieden jenem überlegen, weil es sich weniger schnell abnutzt.

Heute wird nur noch vereinzelt von den gestochenen Platten gedruckt, vielmehr werden die letzteren nur zur Herstellung von Überdrucken (auf sogenanntes Umdruckpapier) angewendet, welche dann bogenweise zusammengestellt auf den Lithographiestein übergedruckt werden, worauf der Stein geätzt und zum Druck der Auflage in der Schnellpresse verwandt wird **(Steindruck)**. Dies Verfahren bietet den Vorzug, dass es die Stichplatten für weitere Auflagen unversehrt erhält, während sie bei direkter Benutzung für den Druck ganzer Auflagen stark abgenutzt werden. Von den wenigen jetzt noch direkt von den Platten gedruckten Musikalien sind vor allem die grossen Ausgaben der Bachgesellschaft und der Händelgesellschaft zu nennen.

Eine andere Art des Umdrucks ist die Reproduktion früherer Drucke, deren Platten nicht mehr existieren, deren Neustich aber als zu kostspielig vermieden werden soll, vermittelst des anastatischen Verfahrens (Klatsch-Druck). Bei diesem wird die Druckfarbe der einzelnen Seiten durch Befeuchtung der Rückseite wieder gelöst und das Notenbild auf den Stein übertragen. Natürlich sind für den Klatschdruck stets zwei Exemplare jedes Blattes erforderlich (je eines für die Vorder- und Rückseite).

Der Steindruck wird auch ohne vorausgehenden Stich direkt für die Vervielfältigung von Musikalien verwendet; doch muss dafür die Notierung mit sogenannter autographischer Tinte auf besonderes dafür präpariertes Papier niedergeschrieben und auf den Stein abgeklatscht werden (Autographie), oder aber, es wird gleich verkehrt (negativ) auf den Stein selbst geschrieben (eigentliche Lithographie). Das erstere Verfahren wird wegen seiner Billigkeit noch vielfach zur Herstellung von Orchester- und Chorstimmen angewandt; das letztere ist kostspielig und zeitraubend und kommt selten zur Anwendung. Die Lithographie, eine Erfindung von

Alois Senefelder

in Prag (1796), wurde sogar gleich in ihren ersten Entwickelungsstadien für den Musikdruck auszubeuten versucht (mit Franz Gleissner, später mit Falter in München und weiterhin mit André in Offenbach; auch Breitkopf & Härtel in Leipzig richteten bald mit Hilfe eines früheren Gehilfen Senefelders eine lithographische Presse für Notendruck ein. Bekanntlich erwarb sich auch der berühmte Komponist C. M. von Weber um 1800 persönliche Verdienste um die Verbesserung des lithographischen Musikdrucks. Zu ihrer heutigen universellen Bedeutung für den Notendruck kam aber die Lithographie erst, als es gelang, die inzwischen erfundene **Schnellpresse** auch für den Druck von Steinplatten anzuwenden, ein Problem, dessen Lösung

Carl Gottlieb Röder

gelang (1863). Damit erst wurde die Herstellung sehr grosser Auflagen unter bedeutender Herabminderung der Kosten möglich und die „billigen Klassikerausgaben", mit denen die Firma L. Holle in Wolfenbüttel 1854 den Anfang gemacht hatte (Typen-

satz), konnten nun in sauberster Stich-Ausstattung, vor welcher der Typendruck bald die Segel streichen musste, noch billiger geboten werden.

Für den Buchdruck werden Musikbeispiele heute auch vielfach in **Hochätzung** hergestellt, d. h. von gestochenen Platten werden Abzüge genommen und durch Überdruck auf andere Platten unter Anwendung von Säuren, welche alle bedruckten Stellen unversehrt lassen, erhaben in einer für den Buchdruck brauchbaren Form herausgestellt.

Für die Herstellung von Facsimiles alter Drucke wird heute vielfach die Photographie zu Hülfe genommen, indem entweder von den gewonnenen Negativen auf präparierten Glasplatten Positive hergestellt werden, mit welchen dann in der Schnellpresse gedruckt wird (Lichtdruck), oder aber es wird ein photographischer Abzug auf den Lithographiestein übertragen und von diesem in der gewöhnlichen Weise gedruckt (Photolithographie). Für beide Verfahren geben unsere Lichtdruck- und Buntdrucktafeln anschauliche Belege.

* * *

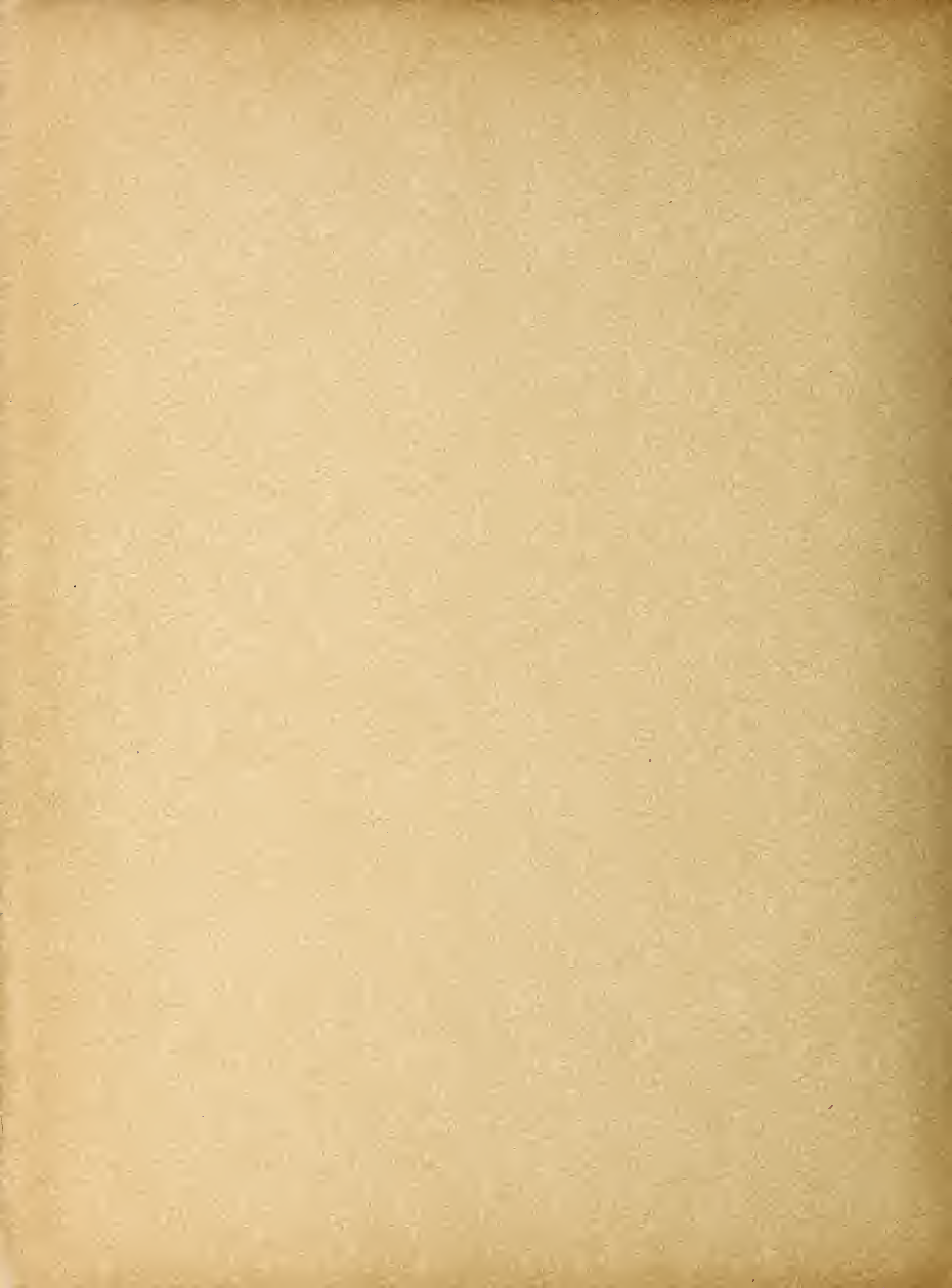
Die Firma C. G. Röder, deren Jubiläum diese kleine Studie über die Entwickelung des Musikdrucks zu ehren bestimmt ist, giebt mit diesen Facsimiles, wie mit den mancherlei durch Stich, Ätzung, Typensatz hergestellten Illustrationen im Text einen neuen Beweis für die weltbekannte Thatsache, dass sie die gesamte Technik des heutigen Notenstich- und -Druckverfahrens in hervorragender Weise beherrscht und in die erste Reihe der Vertreter der graphischen Kunst der Gegenwart gehört. Möge sie weiter blühen und gedeihen und ihren wohlerworbenen Ruhmeskränzen immer neue Zweige beifügen!

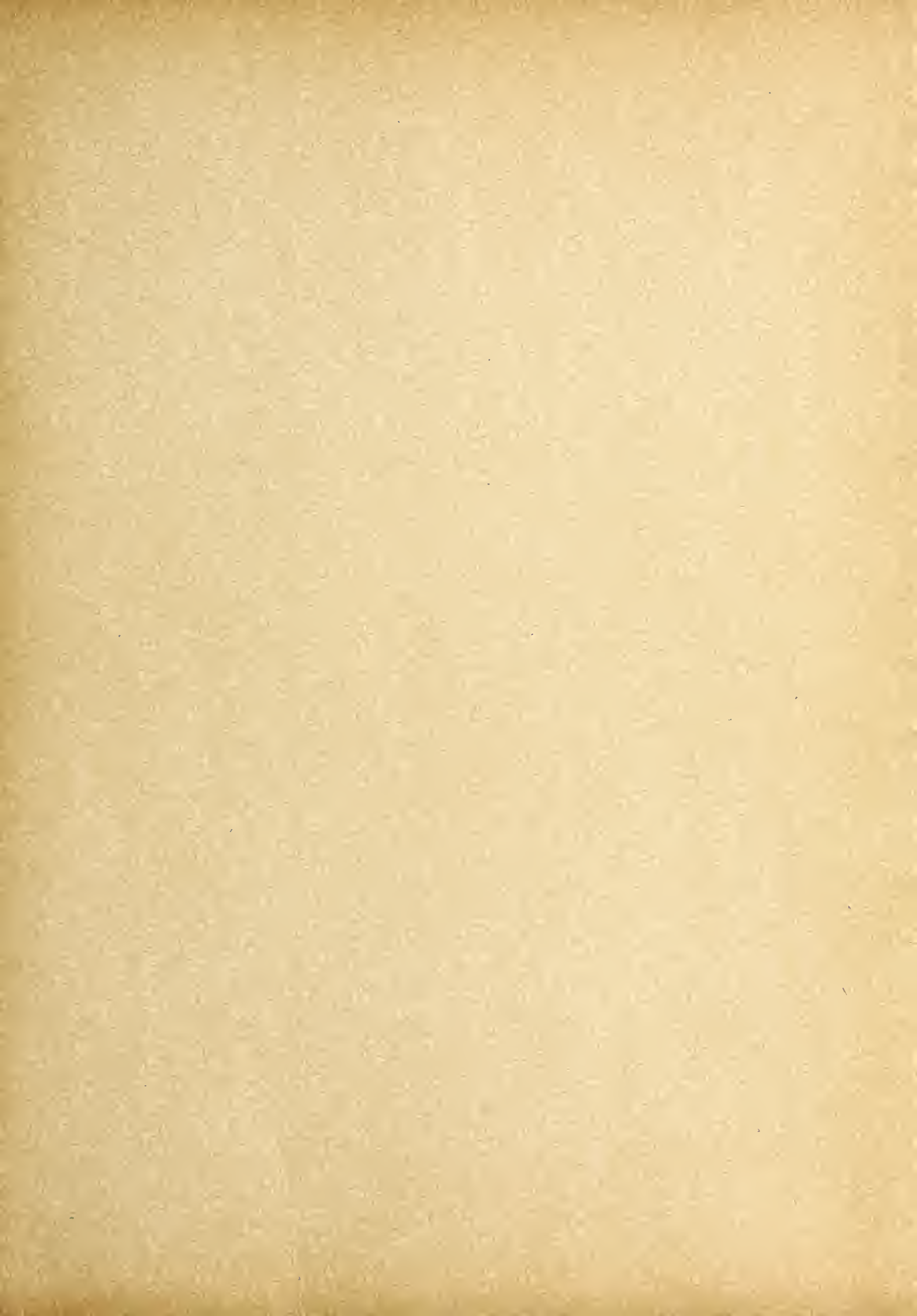
Leipzig, Ende September 1896.

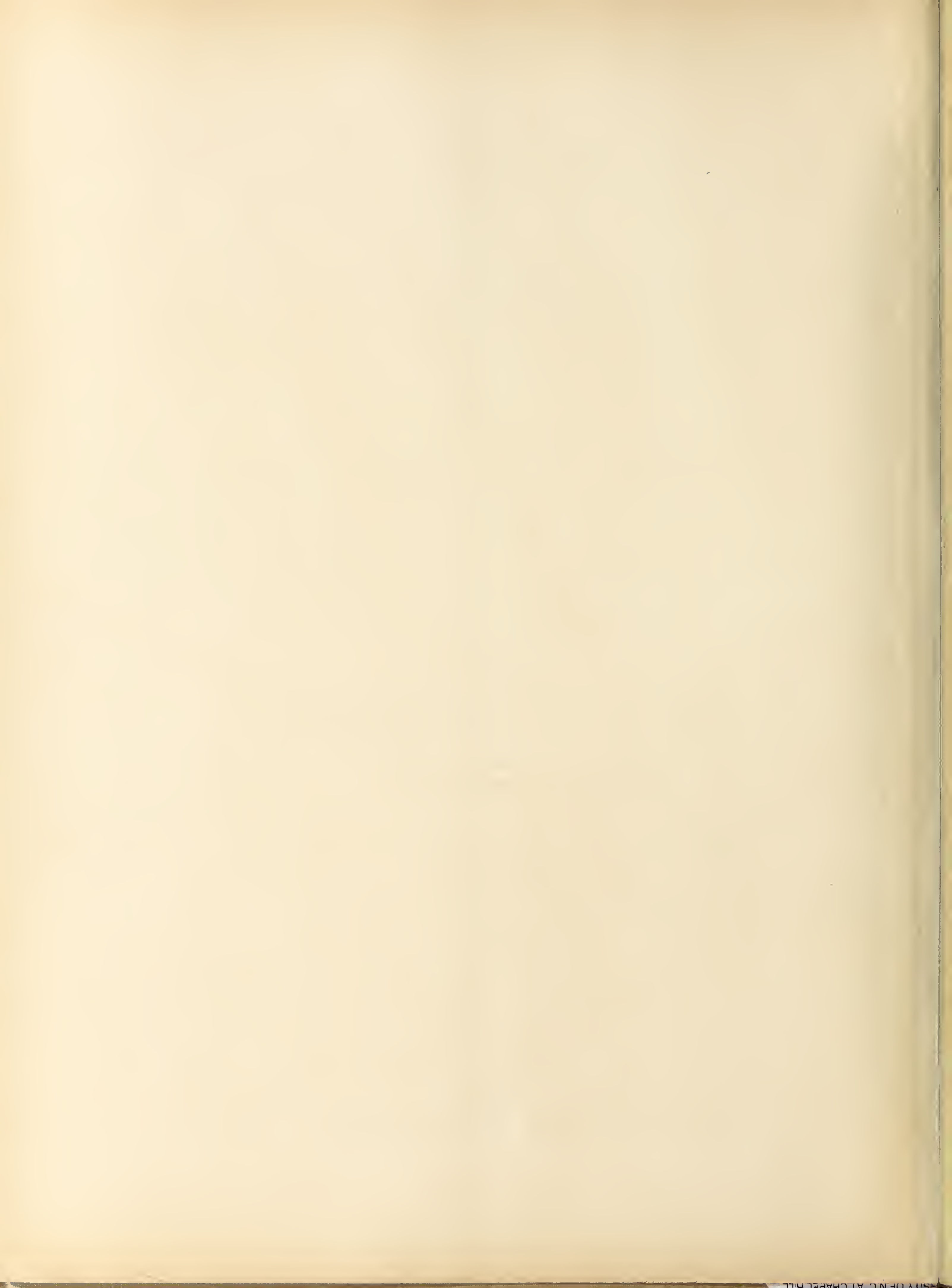
Dr. Hugo Riemann.











A. COD. 121 DES KLOSTERS EINSIEDELN. (ANTIPHONALE A. D. X.—XI. JAHRH.)

FEINSTE FORMEN DER NEUMENSCHRIFT (PEDES MUSCARUM „FLIEGENFÜSSE“).

(ENTNOMMEN AUS „PALÉOGRAPHIE MUSICALE“ III.) ÜBERTRAGUNG S. SEITE 12.

B. GRADUALE A. D. XII.—XIII. JAHRH. (FRAGMENT).

VERSTÄRKTE FORMEN DER NEUMEN AUF LINIEN.

(F-LINIE ROT, C-LINIE GELB.) ÜBERTRAGUNG S. SEITE 12.



NEUMIERUNG NEUER MELODIEN IM XIII.—XIV. JAHRHUNDERT.

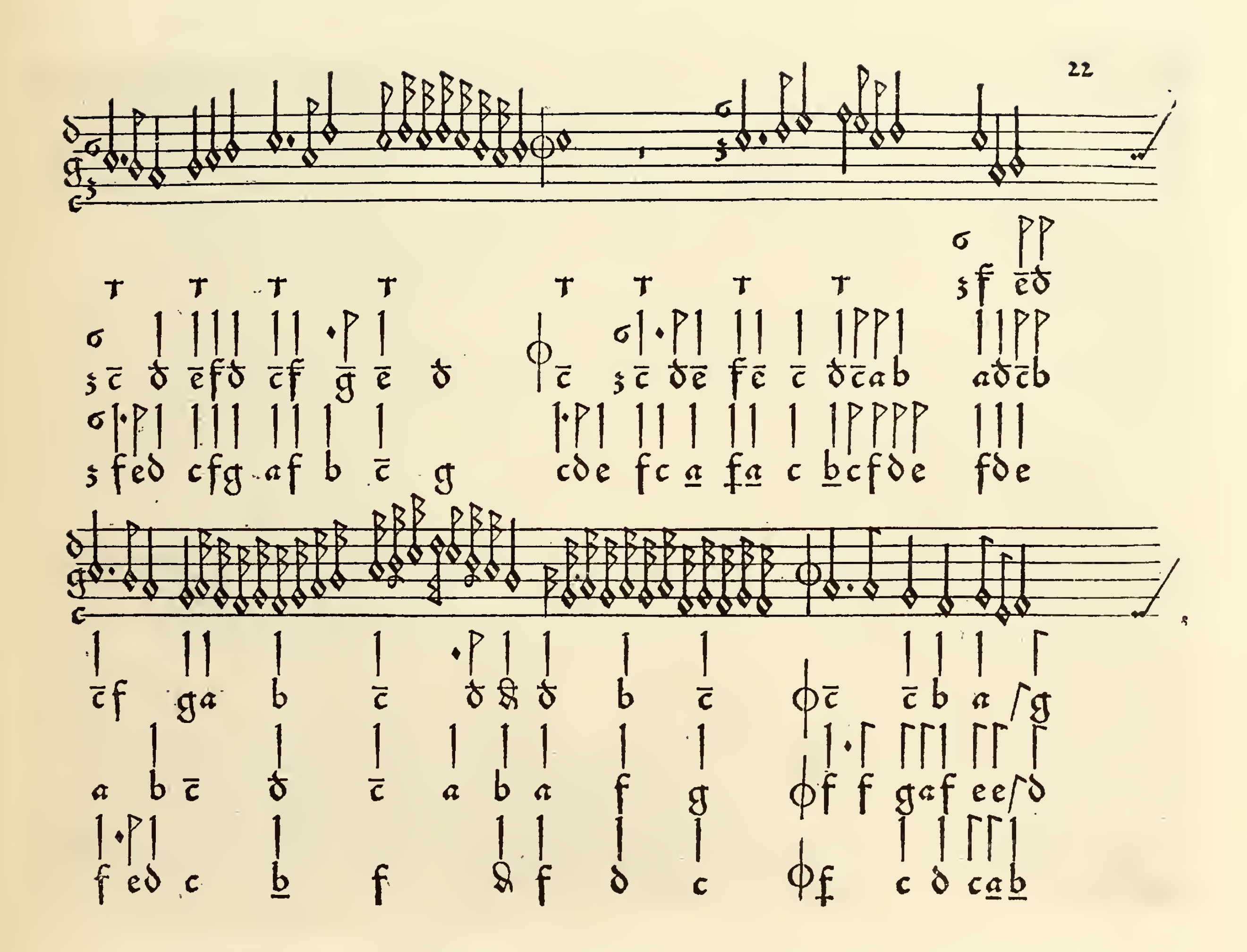
COD. MS. 1305 DER LEIPZIGER UNIV.-BIBL. (FOL. 107.)

„O LENCZE GUT.“ LIED VON KONRAD VON QUEINFURT (GEST. 1382).

(HANDSCHRIFT.)

ÜBERTRAGUNG S. SEITE 13.
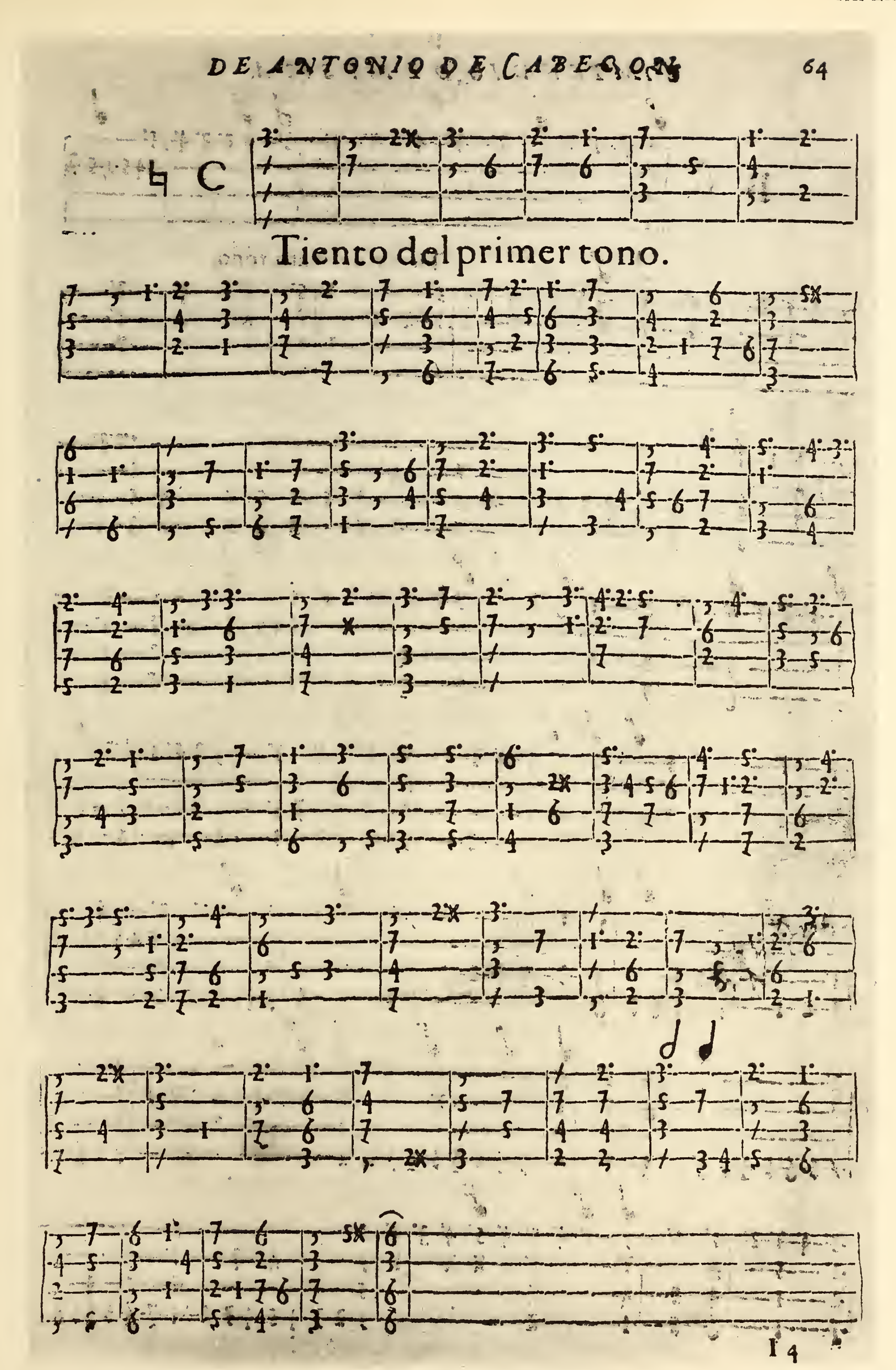




TABULATUREN ETLICHER LOBGESANG UND LIDLEIN UFF DIE ORGELN ETC.
GETRUCKT ZU MENTZ DURCH **PETER SCHÖFFERN.**
UFF SANT MATHEIS ABENT ANNO MDXII.
(EX. D. STADTBIBL. ZU LEIPZIG.)
(DEUTSCHE ORGELTABULATUR.)
(TYPEN-DOPPELDRUCK.)

ÜBERTRAGUNG S. SEITE 24.





ANTONIO DE CABEZON,

OBRAS DE MUSICA PARA TECLA, ARPA Y VIHUELA.

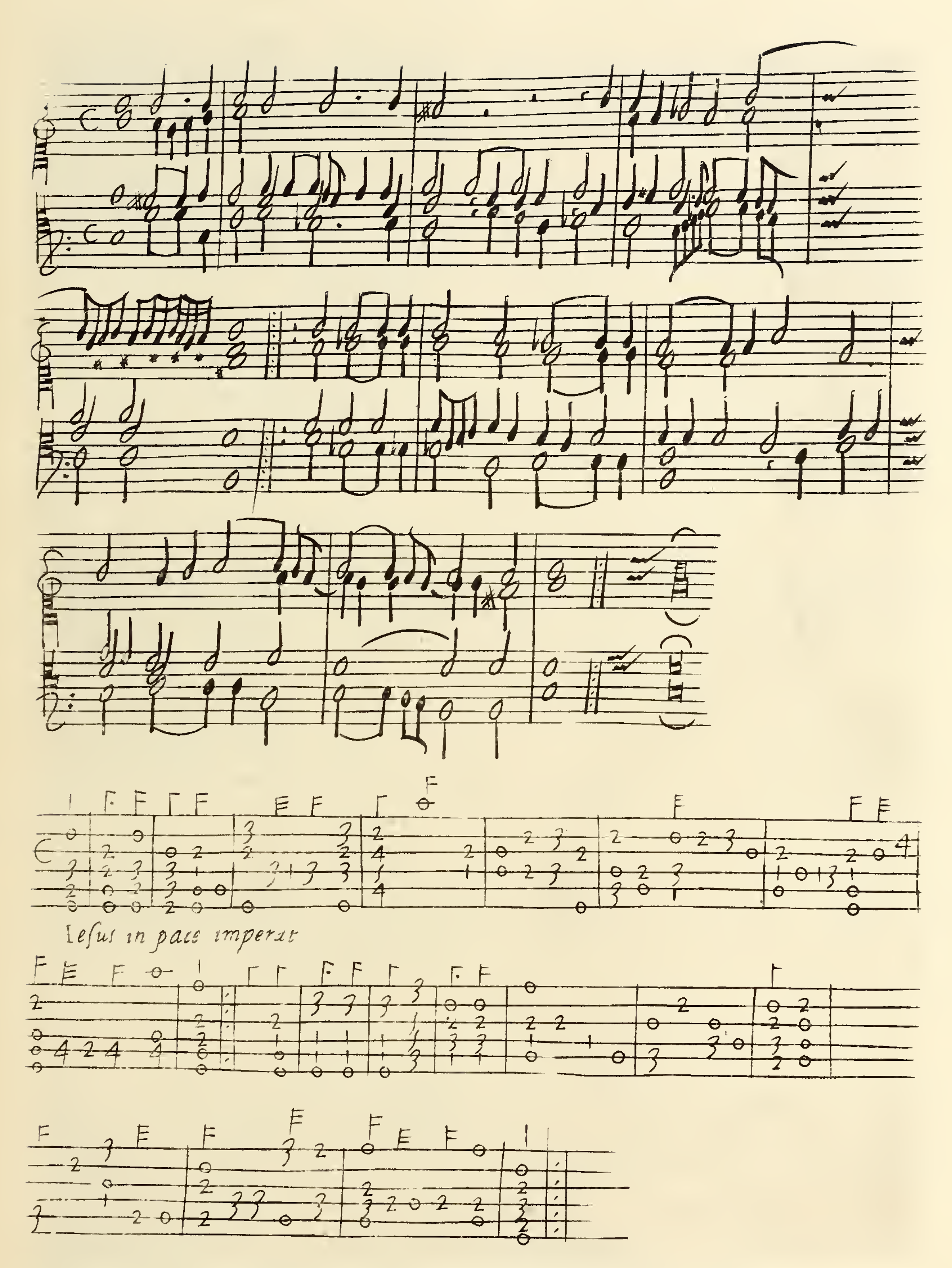
MADRID, FRANCISCO SANCHEZ 1578.

(SPANISCHE ORGELTABULATUR.)

(EINFACHER TYPENDRUCK.)

ÜBERTRAGUNG S. SEITE 25.
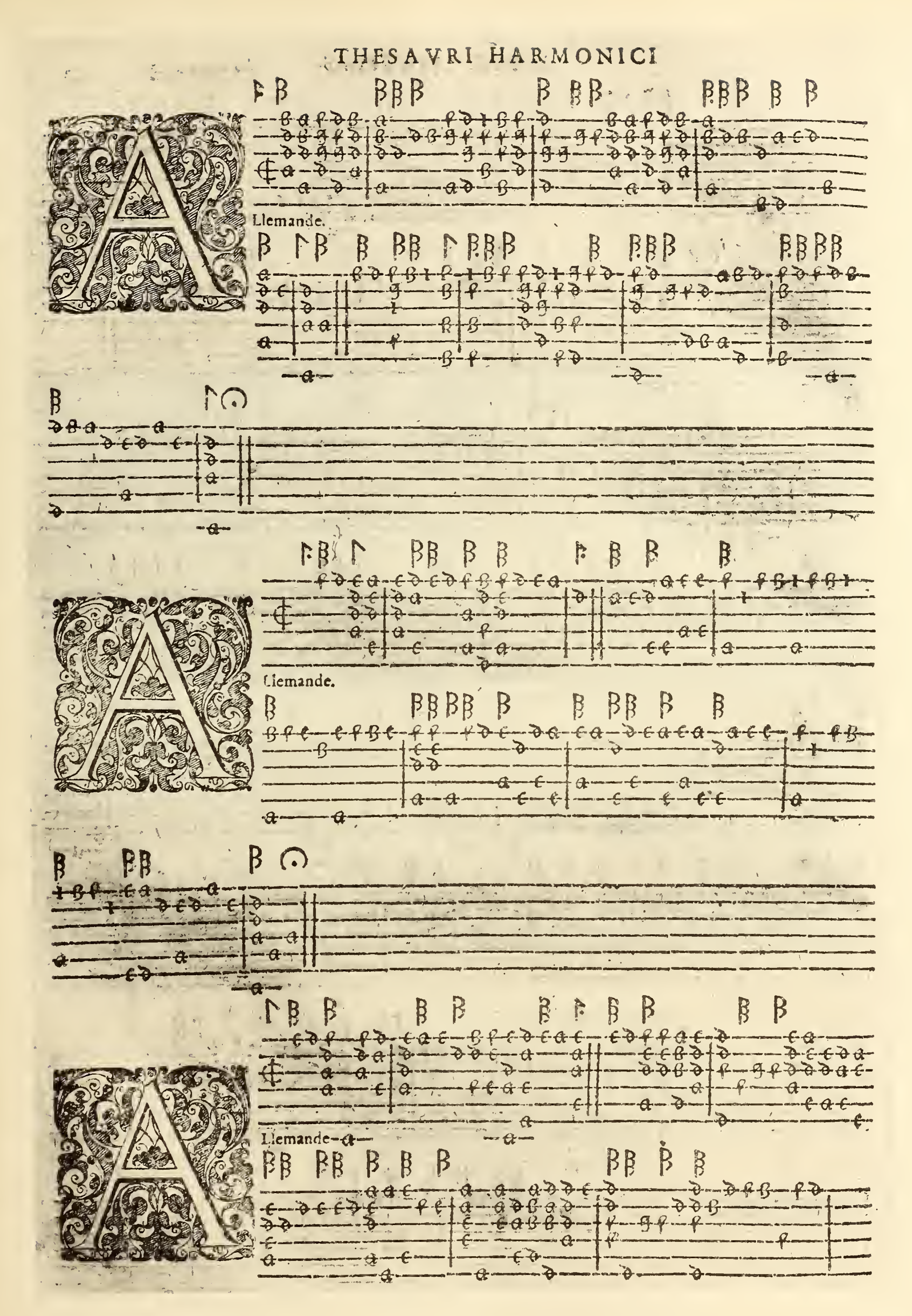




DILETTO SPRITUALE, CANZONETTE A 3 ET A 4 VOCI
CON L'INTAVOLATURA DEL CIMBALO ET LIUTO.
ROMA, **SIMONE VEROVIO** 1586.
(ITALIENISCHE ORGELTABULATUR UND **ITALIENISCHE LAUTENTABULATUR.)**
(KUPFERSTICH.)

ÜBERTRAGUNG S. SEITE 28.

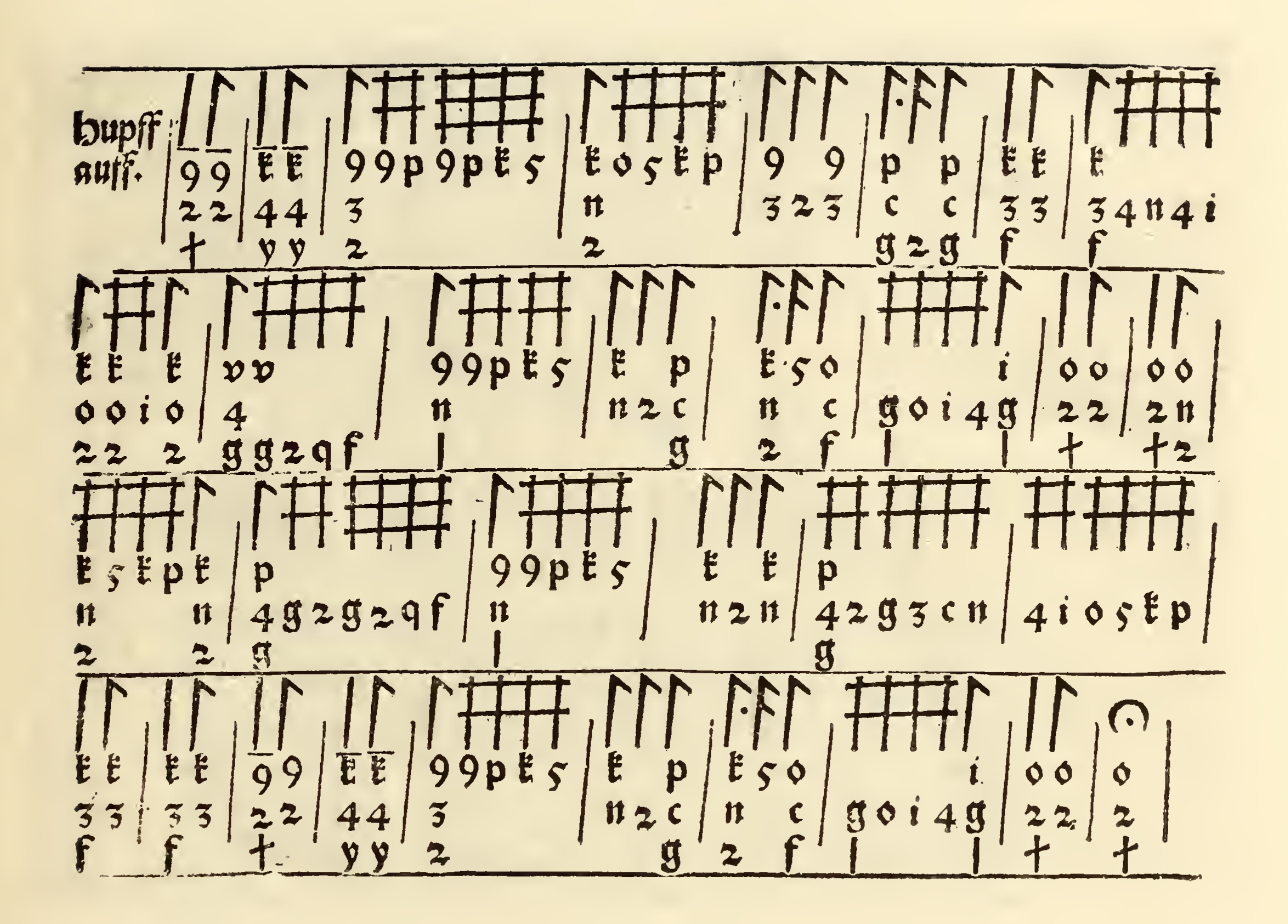




AUS **JEAN BAPT. BESARD „THESAURUS HARMONICUS“,**
COLONIAE AGRIPPINAE, EXCUDABUT GERARDUS GREVENBRUCH 1603.
(FRANZÖSISCHE LAUTENTABULATUR.)
(EINFACHER TYPENDRUCK.)

ÜBERTRAGUNG S. SEITE 30.





EIN NEVGEORDENT KÜNSTLICH LAUTENBUCH.

GETRUCKT ZU **NURMBERG** BEY **JOHAN PETREIO**

DURCH ANGEBUNG VND VERLEGUNG **HANSEN NEWSIDLER** LUTENISTEN.

BÜRTIG VON PRESSBURCK JETZT BÜRGER ZU NURMBERG

ANNO TAUSENT FUNFFHUNDERT UND SECHS UND DREYSSIG.

(EX. DER STADTBIBL. ZU LEIPZIG.)
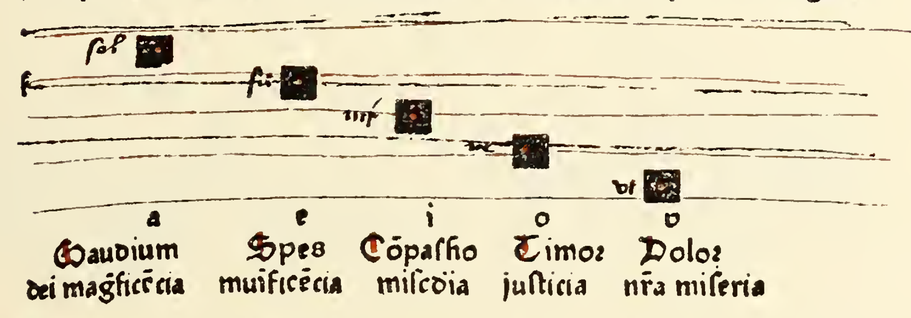
(DEUTSCHE LAUTENTABULATUR.)

(ÆINFACHER TYPENDRUCK.)

ÜBERTRAGUNG S. SEITE 32.
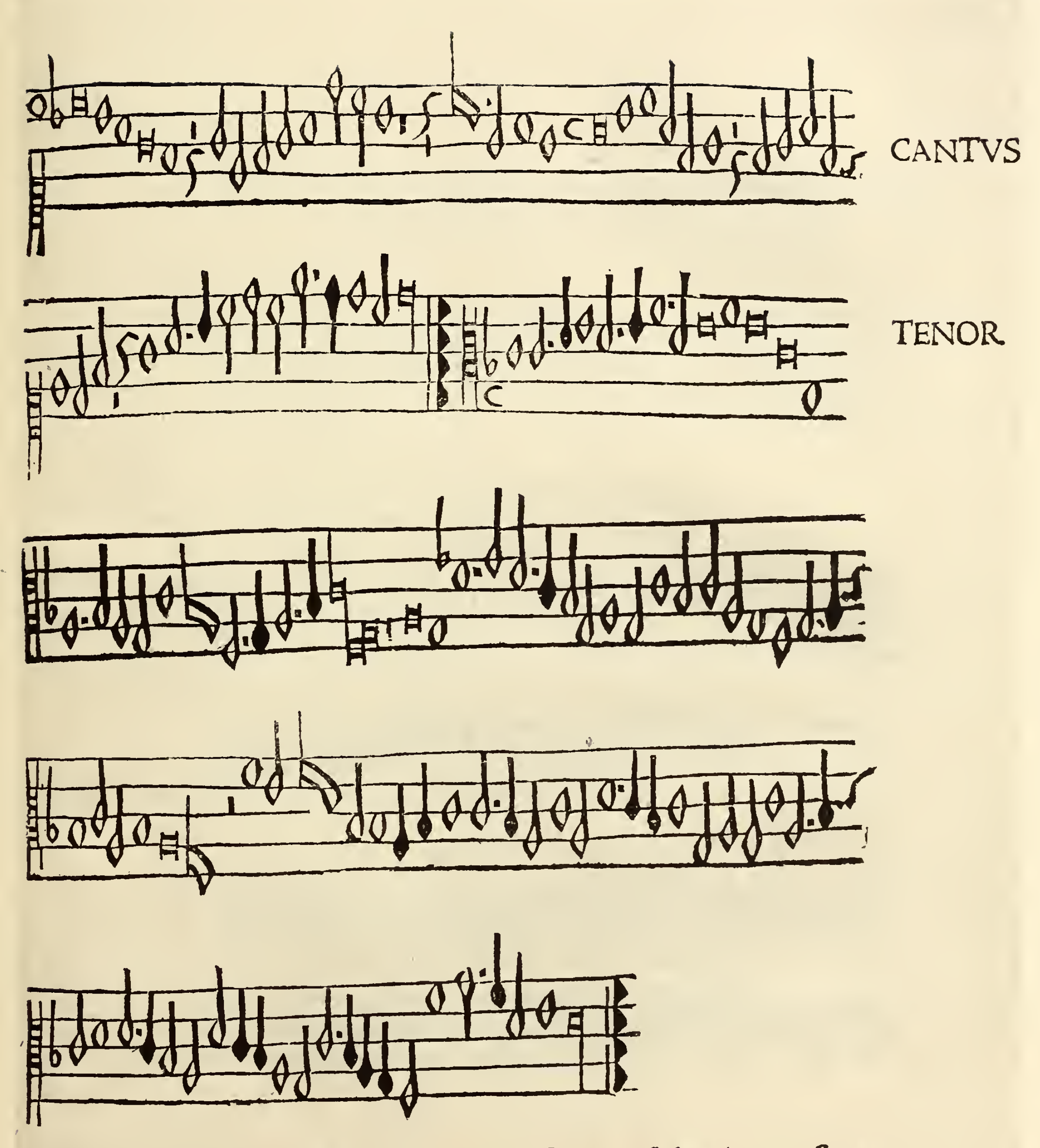


et ista notes Conformacio ad quinq; notulas sol/fa/mi/re/ut/Quis quis aduertere diligenter voluerit / inueniet q' ois meditacio salubris tam diuinarum q' humanaꝝ scienciarū reduci potest ad quinq; verba quoꝝ quatuor prima deū respiciunt scꝫ magnificencia/munificēcia/mi sericordia/iusticia/Quintū est homini speciale videlicꝫ miseria Omne siquid canticū spūs ⁊ cordis habet formari scdm alterum quinq; ver: boꝝ seu duoꝝ seu triū seu omniū simul predictoꝝ Possent sic et omēs cordis et spiritus affectiones ad nūm deduci quinariū que sunt gaudiū spes/cōpassio/timor/dolor/applicando singulū verbū lrīs meditacōis singule p ordinem hic positum voci sonantis affectōis Demum quinq; vocales ordine natali posite notule sūt indicātes cui voci lra sit accomo da etiā p depssionē et eleuacōꝫ ad instar game natal sol/fa/mi/re/ut/ Aut ponat ordo nature vocaliū depssis ꝫsonantibꝫ ut pꝫ in hac figura·



Nolumus aūt ut existimet aliquis gama pñs misticoꝝ oim canticoꝝ valere ptīn⁹ efficaciter vt cātet cor ⁊ spūs p affectū sic ⁊ effectū nō fu erit huic arti de se ꝯgnite facilime supadditus psertim in musica sensu ali sic ⁊ in psalterio ⁊ cythara. sic in choro vocali sic in cordis ⁊ orga: no Sed nec oportet nec expedit sola pñciū fantasia figurali vsari diu cius q' ducantur ad intelligencie puritatē fantasmatibꝫ vel transcensis ⁊ interim quantū fas extiterit derelictis nec ideo putanda est pñs ars in utilis vel supuacua vel solū fantasialis qm pus est qd animale scdm a postolū ⁊ omnis nostra cognicio intellectiua sumit a sensitia pricipiū que iuuatur dū ordinata sibi fantasmata pñtātur ⁊ sub cōpendio hoc vnū fidenter pollicemur q' pñs ars tamq' in vtero nature fōmata cui nulla est lingua barbara vel ignota practicabilis erit omnibus et per omnes sine discrecione ideomatum qui conuerti voluerint ad cor vbi tamquā in libro scriptum est impressum ⁊ signatum ⁊ notulatū licet obumbratum in multis pscriptū ternariū Nam quis negauerit deum

DIE ÄLTESTEN GEDRUCKTEN MUSIKNOTEN (1473).
AUS: J. CHARLIER DE GERSON, **COLLECTORIUM SUPER MAGNIFICAT.**
GEDRUCKT VON CONRAD FYNER IN ESSLINGEN.
(EX. D. DOMGYMN.-BIBL. ZU MAGDEBURG.)
(NOTEN MIT STEMPELN AUFGEDRÜCKT.)
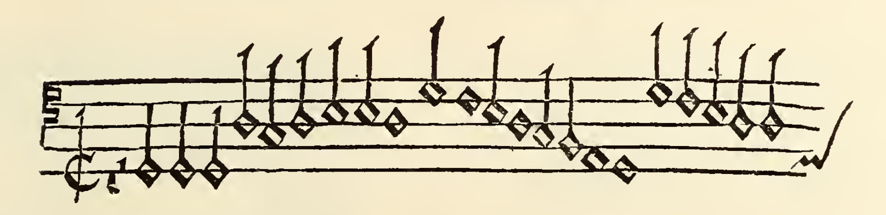




Reliquas vero ſubmultiplicis generis ſpecies conſimili conſyderatione muſico-
rum ſolertiæ perquirendas relinquimus.

FRANCHINI GAFURII „PRACTICA MUSICAE“ (FOL. 285 R.)
IMPRESSA **MEDIOLANI 1496**
OPERA ET IMPENSA JOANNIS PETRI DE LOMATIO PER
GUILLERMUM SIGNERRE ROTHOMAGENSEM.
(EX. D. STADT-BIBL. ZU LEIPZIG.)
(HOLZTAFELDRUCK.)
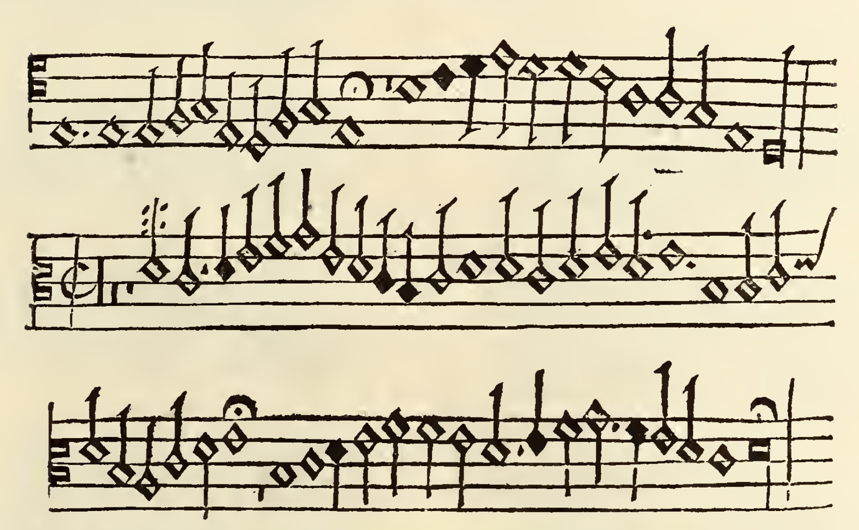
ÜBERTRAGUNG S. SEITE 20.



Eyn vast Christlichs lyed vom waren glaubē
Vnnd rechter lyeb Gottes vnnd des nechstenn.
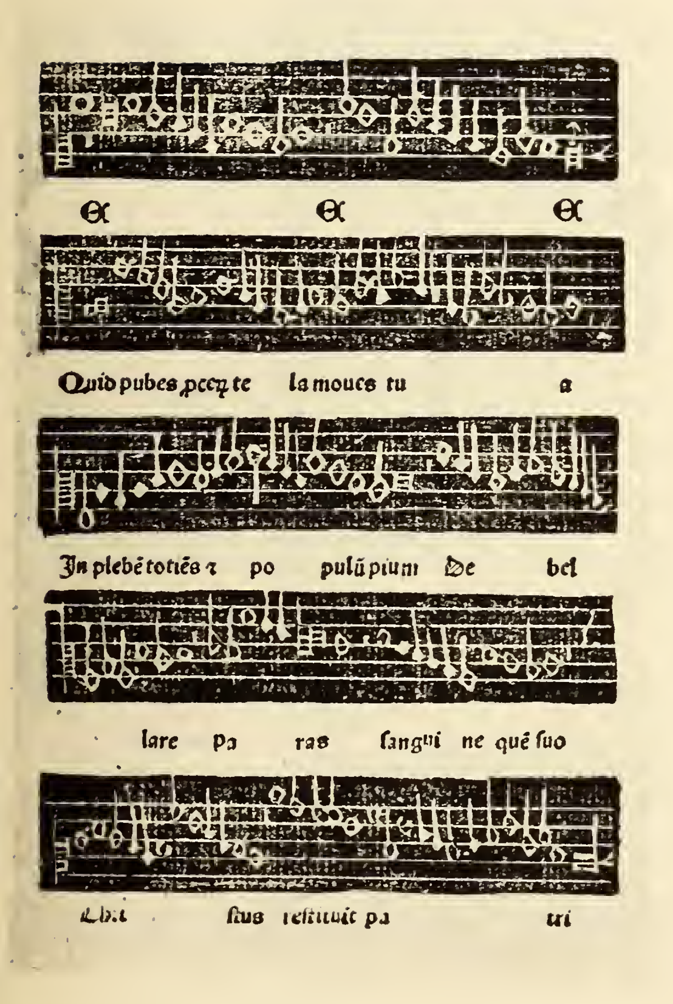


In Jhesus namen heben wir an.



In Jhesus namen hebenn wir an/das best das wir geleernett
hon/vom gottes wort zůsingen/hört zů ir frawenn vnnd auch ir
mañ/wie man die seligkait soll gewynnen.

AUS DEM ÄLTESTEN LUTHERISCHEN GESANGBUCHE:
„ETLICH CHRISTLICH LOBGESANG".
WITTENBERG, GEORG RHAW 1523.
EX. D. KGL. SÄCHS. BIBLIOGR.-SAMMLUNG ZU LEIPZIG.
(HOLZTAFELDRUCK.)

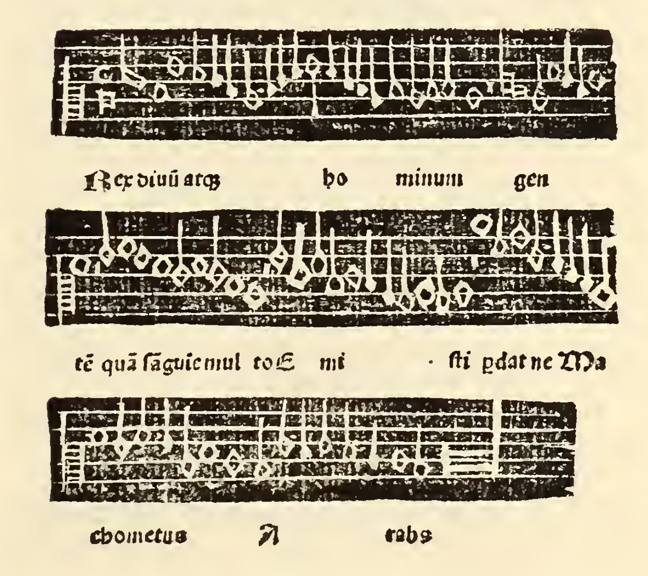




Uerſus intercentitij
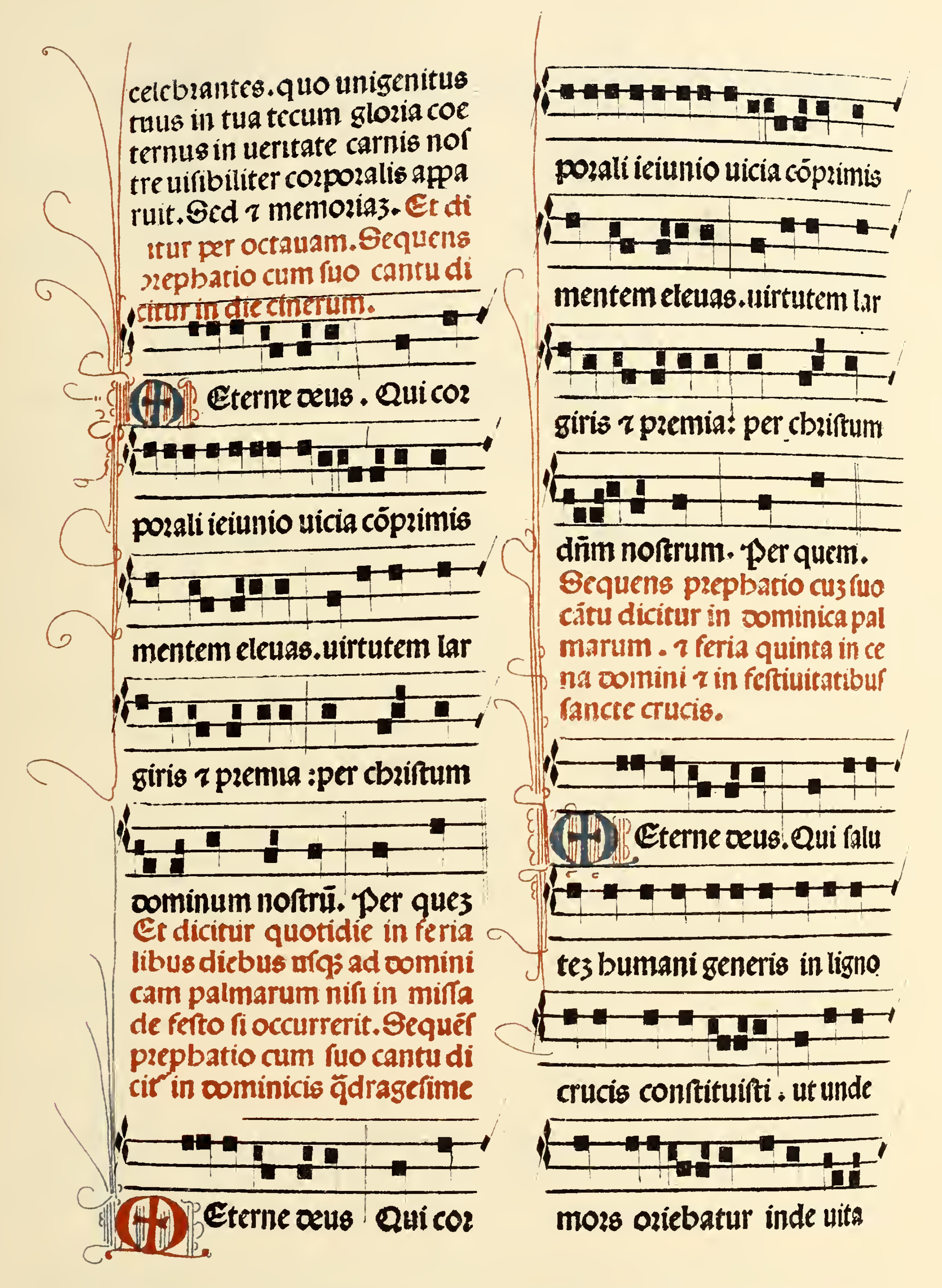
Rex diuū atq; hoīm gentē quā ſāguine multo
Emiſti: perdat ne Machometus Arabs.

Repetitio



„IN TURCOS POTIUS QUAM GENTEM CHRISTICOLAM BELLA MOVENDA."
CARMINE CORIAMBICO GLICONICO TIMANNI CAMENETI GUERNENSIS
MONASTERII ANNO 1523, THEODERICUS TZWYVEL.
(EX. D. BIBLIOTHEK DES BÖRSENVEREINS DEUTSCHER BUCHHÄNDLER.)
(METALLSCHNITT.)





celebrantes. quo unigenitus
tuus in tua tecum gloria coe
ternus in ueritate carnis nos
tre uisibiliter corporalis appa
ruit. Sed ꝛ memoriaz. Et di
citur per octauam. Sequens
prephatio cum suo cantu di
citur in die cinerum.

Eterne deus. Qui cor
porali ieiunio uicia cōprimis
mentem eleuas. uirtutem lar
giris ꝛ premia: per christum
dominum nostrū. Per quez
Et dicitur quotidie in feria
libus diebus usq; ad domini
cam palmarum nisi in missa
de festo si occurrerit. Sequēs
prephatio cum suo cantu di
cit in dominicis q̄dragesime

Eterne deus Qui cor
porali ieiunio uicia cōprimis
mentem eleuas. uirtutem lar
giris ꝛ premia: per christum
dn̄m nostrum. Per quem.
Sequens prephatio cuz suo
cātu dicitur in dominica pal
marum. ꝛ feria quinta in ce
na domini ꝛ in festiuitatibus
sancte crucis.

Eterne deus. Qui salu
tez humani generis in ligno
crucis constituisti. ut unde
mors oriebatur inde uita

MISSALE SECUNDUM CONSUETUDINEM CURIE ROMANE (1477).
NEAPOLI, IMPRESSUM PER MATHIAM MORAVUM.
(EX. D. KGL. HOF- UND STAATSBIBLIOTHEK ZU MÜNCHEN.)
TEXT GEDRUCKT (GANZ AUF PERGAMENT), LINIEN UND NOTEN GESCHRIEBEN.





MISSALE SACERRIMI ORDINIS BEATI BENEDICTI
PER IOHANNEM SENSENSCHMIDT IN MONTIS MONACHORUM LOCO
PENES NOBILEM URBEM BABENBERGENSEM (1481).
(EX. D. KGL. S. BIBLIOGR. SAMMLUNG ZU LEIPZIG.)
TEXT GEDRUCKT, LINIEN UND NOTEN GESCHRIEBEN.
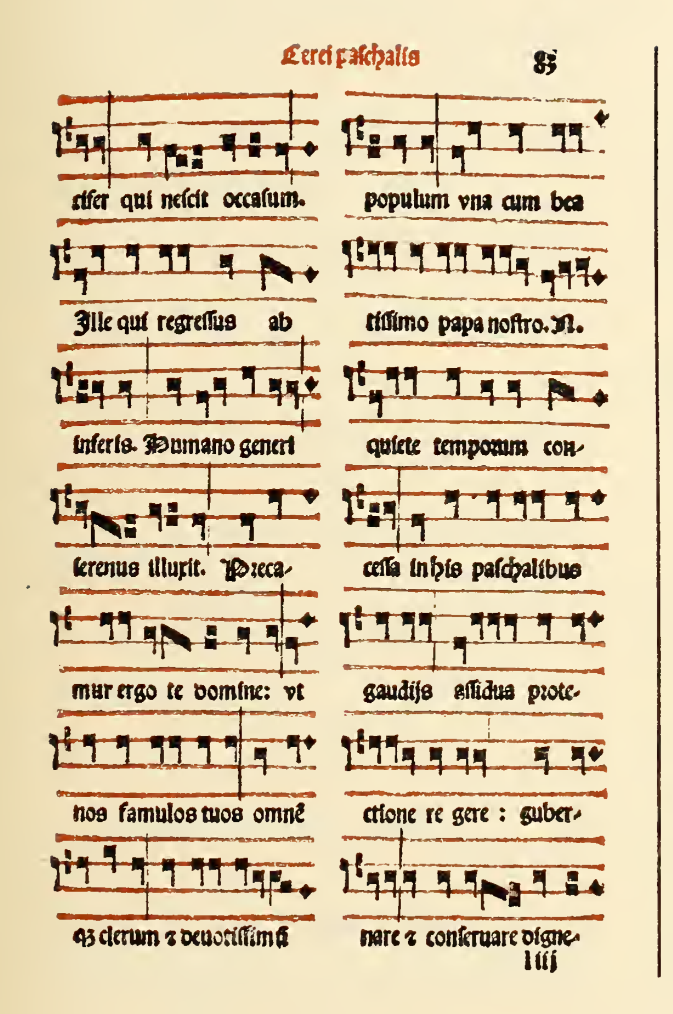




vicebat p lignū quoque vin
cere: Per xp̄m dn̄i nr̄m.
Per quem:
In ſabbato ſancto paſce z
in die z quotidie per octa-
uā z i octaua p̄fatio.
V Equū z ſalutare. Te
q̄dē dn̄e oi tp̄e: ſz i hac potiſ
ſimū die glorioſius p̄dicare:
cū paſca nr̄m imolatus eſt

xp̄s. Ipſe eni verus eſt agn⁹
q abſtulit pctā mundi. Qui
mortem noſtram moriendo
deſtruxit z vitā reſurgēdo re
parauit. Et ideo Infra can.
C Ommunicātes z diē ſa-
cratiſſimū celebrātes re-
ſurrectōis dn̄i nr̄i ieſu chriſti ſe-
cūdū carnē. Sed z memoriā
venerātes i primis glorioſe ſem
per virginis marie: genitricis
eiuſdē dei z dn̄i noſtri Ieſu xp̄i
ſed z bt̄oꝝ apoſtoloꝝ. z c̄.
H Anc igitur oblationē ſer-
uitutis nr̄e ſed z cuncte familie
tue quā tibi offerim⁹ p eis quo-
q3 quos regenerare dignat⁹ es

MISSALE SECUNDUM ORDINEM FRATRUM PRAEDICATORUM.
IMPRESSUM **VENETIIS** OPERA ET EXPENSIS **OCTAVIANI SCOTI** MODOETENSIS
MCCCCLXXXII NONO KALENDAS JANUARII.
(EX. D. KGL. SÄCHS. BIBLIOGR. SAMMLUNG.)
(TYPEN-DOPPELDRUCK.)





Cerei paschalis 85

cifer qui nescit occasum. Ille qui regressus ab inferis. Humano generi serenus illuxit. Precamur ergo te domine: vt nos famulos tuos omnē q3 clerum z deuotissimū populum vna cum beatissimo papa nostro. N. quiete temporum concessa in his paschalibus gaudijs assidua protectione regere : gubernare z conseruare digne-

liij



Benedictio
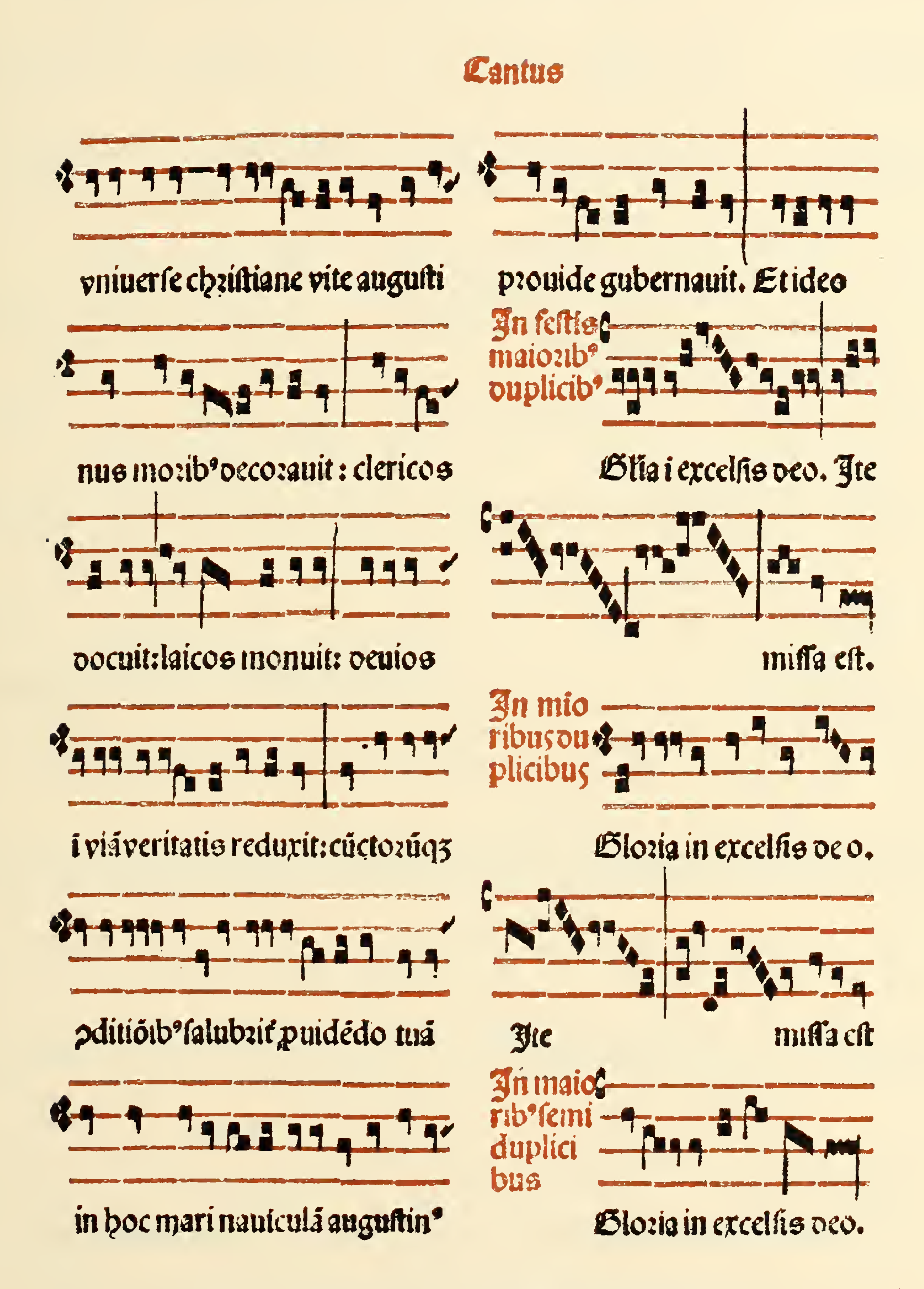
festa paschalia in quib9 verus ille agnus occiditur:cuius sanguine postes fideliū ɔsecrantur. Hec nox est in q̄ primū patres nostros filios Israel eductos de egypto: rubū mare sicco vestigio transire fecisti. Hec igitur nox est q̄ peccatoꝝ tenebras colūne illuminatione purgauit. Hec nox est que hodie p vniuersū mūdū in christo credentes a vitijs seculi z caligine peccatoꝝ segregatos

A. MISSALE SECUNDUM MOREM SANCTE ROMANE ECCLESIE.
VENETIIS PER **BONETUM LOCATELLUM** PRESBYTERUM
DILIGENTA IMPRESSUM. 1501.
(EX. D. UNIV.-BIBL. ZU LEIPZIG.)

B. MISSALE JUXTA MOREM SANCTE ROMANE ECCLESIE EXPLETUM.
IMPRESSUM VENETIIS PER NOBILEM VIRUM LUCANTONIUM DE **GIUNTA** FLORENTINUM
ANNO A SALUTIFERA INCARNATIONE **MDIIIJ.**
(EX. D. KGL. SÄCHS. BIBLIOGR. SAMML. IN LEIPZIG.)
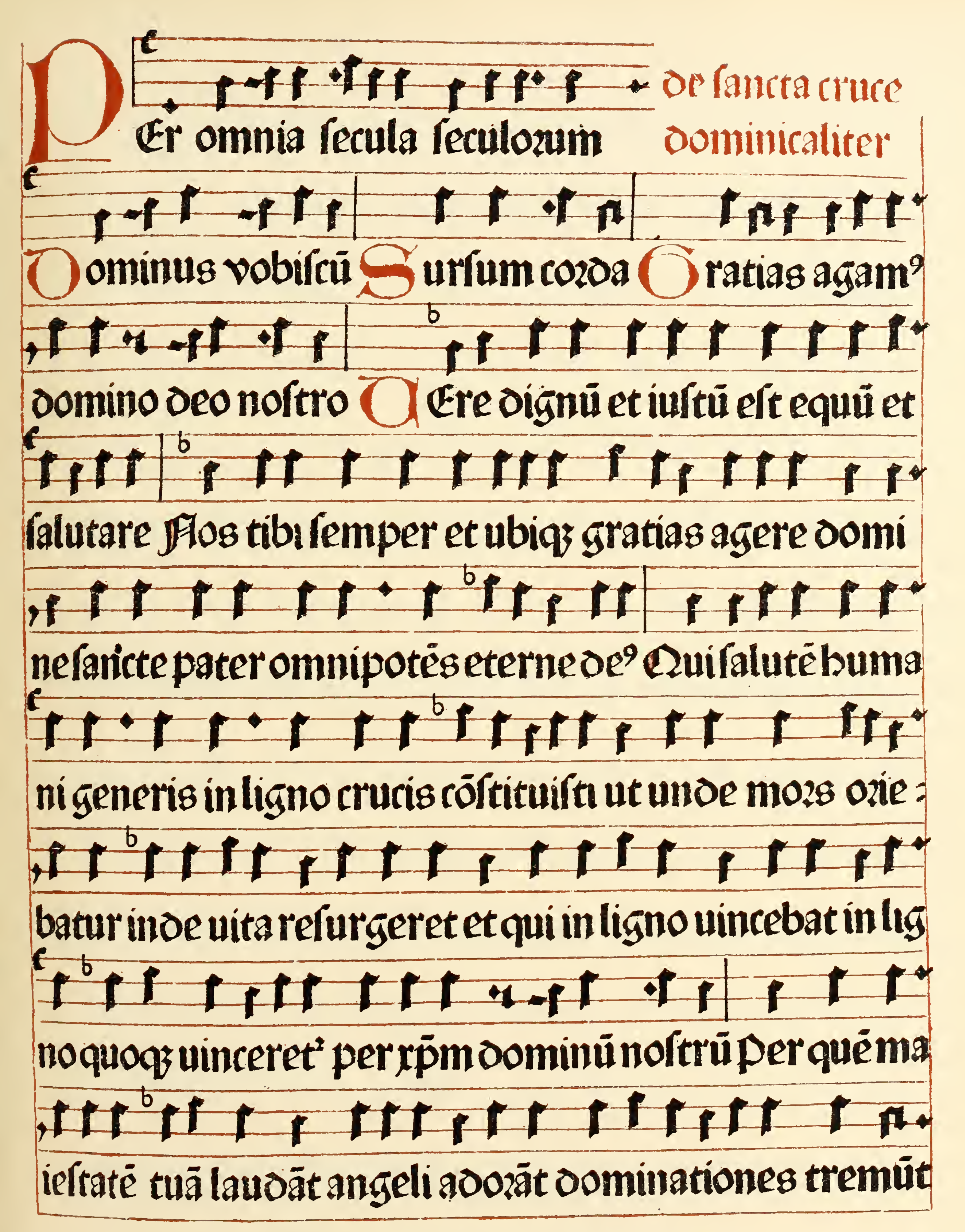
(TYPEN-DOPPELDRUCKE.)





MISSALE ROMANUM NOVITER IMPRESSUM
CUM ANNOTATIONIBUS IN MARGINE . . .
INSUPER CUM FIGURIS FESTIVITATUM AC EVANGELIORUM INITIA EXORNANTIBUS.
JUSSUQUE ET EXPENSIS NOBILIS VIRI LUCANTONIJ DE **GIUNTA** FLORENTINI.
ANNO A NAT. DN̄I. **MDIX.**
(EX. D. UNIV.-BIBL. ZU LEIPZIG.)
(TYPEN-DOPPELDRUCK.)
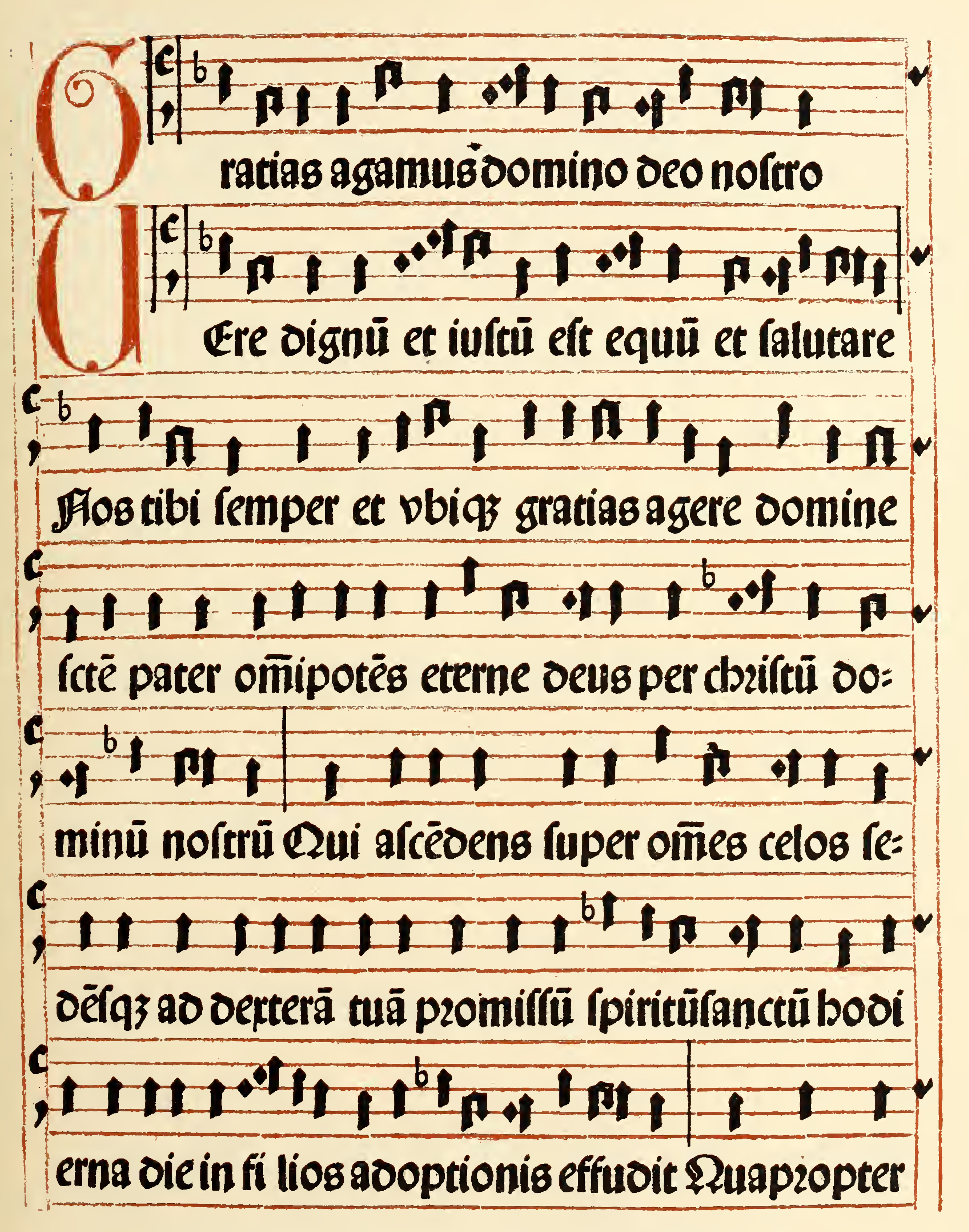




DER ERSTE MISSALDRUCK MIT MUSIKNOTEN.

MISSALE HERBIPOLENSE. HERBIPOLI PER JEORIUM RYSER, 8. NOV. 1481.

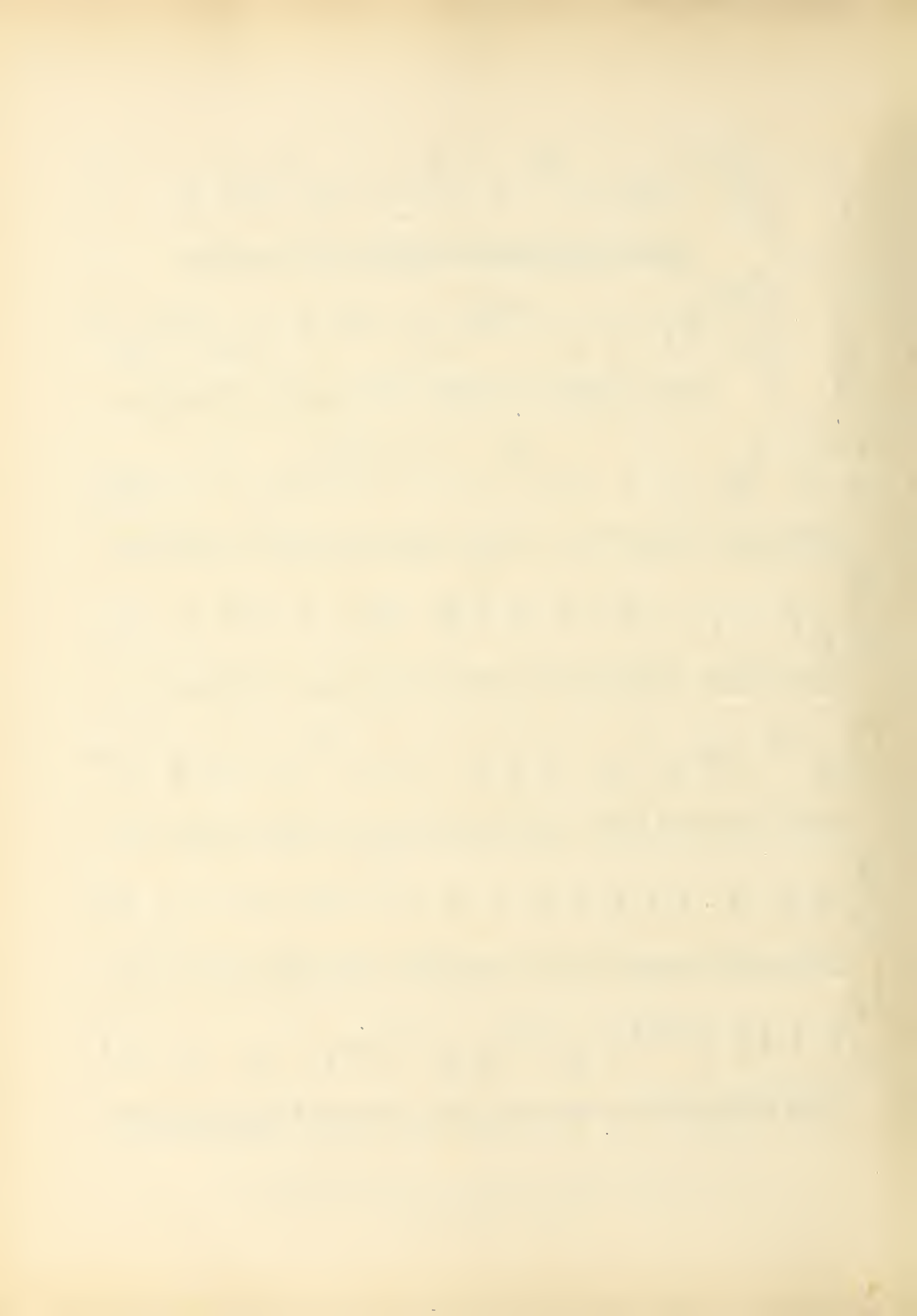
(EX. D. KGL. UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK ZU WÜRZBURG.)
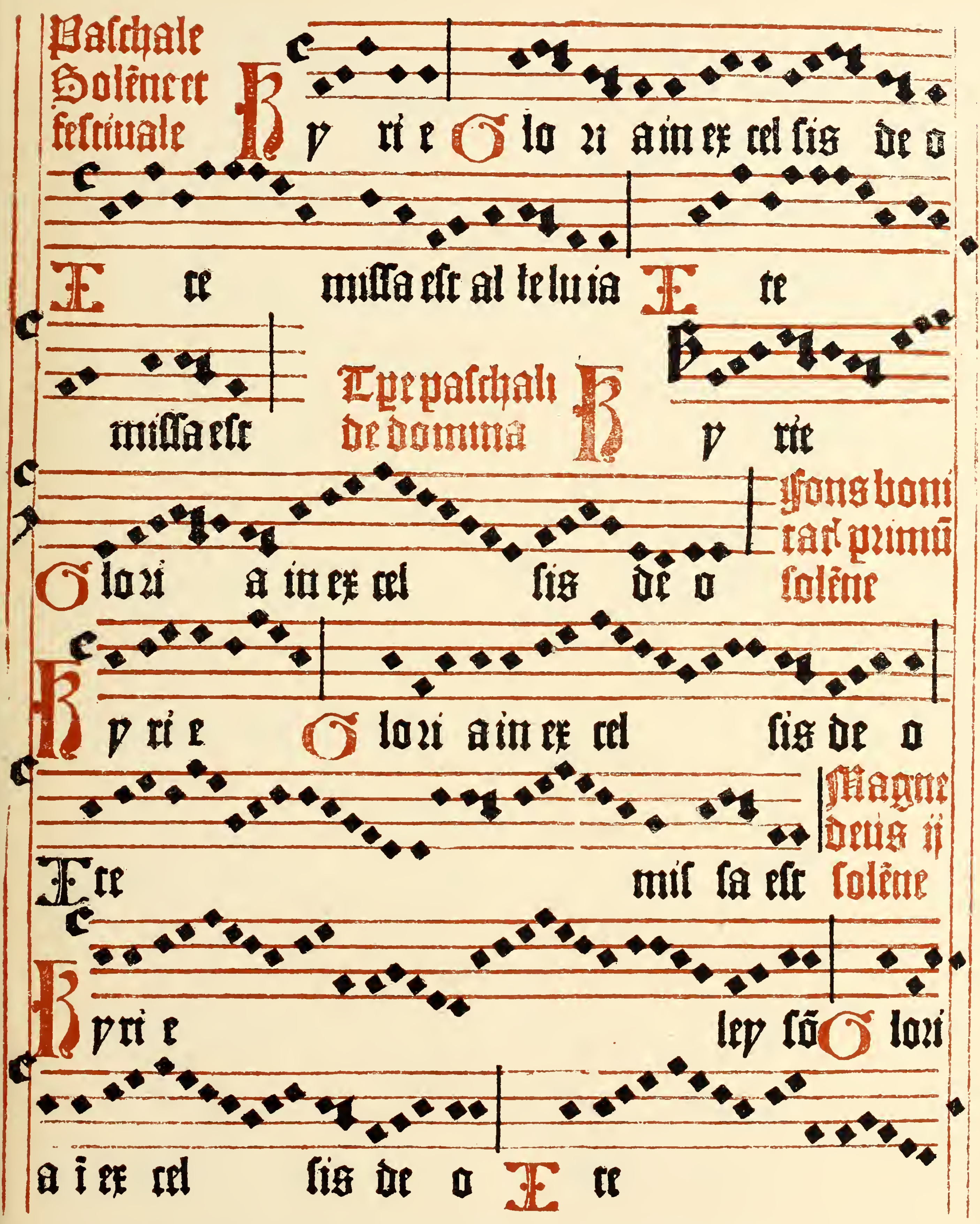
(TYPEN-DOPPELDRUCK.)





MISSALE HERBIPOLENSE, HERBIPOLI PER GEORIUM REYSER (1503).
(EX. D. KGL. SÄCHS. BIBLIOGR. SAMMLUNG ZU LEIPZIG.)
(TYPEN-DOPPELDRUCK.)

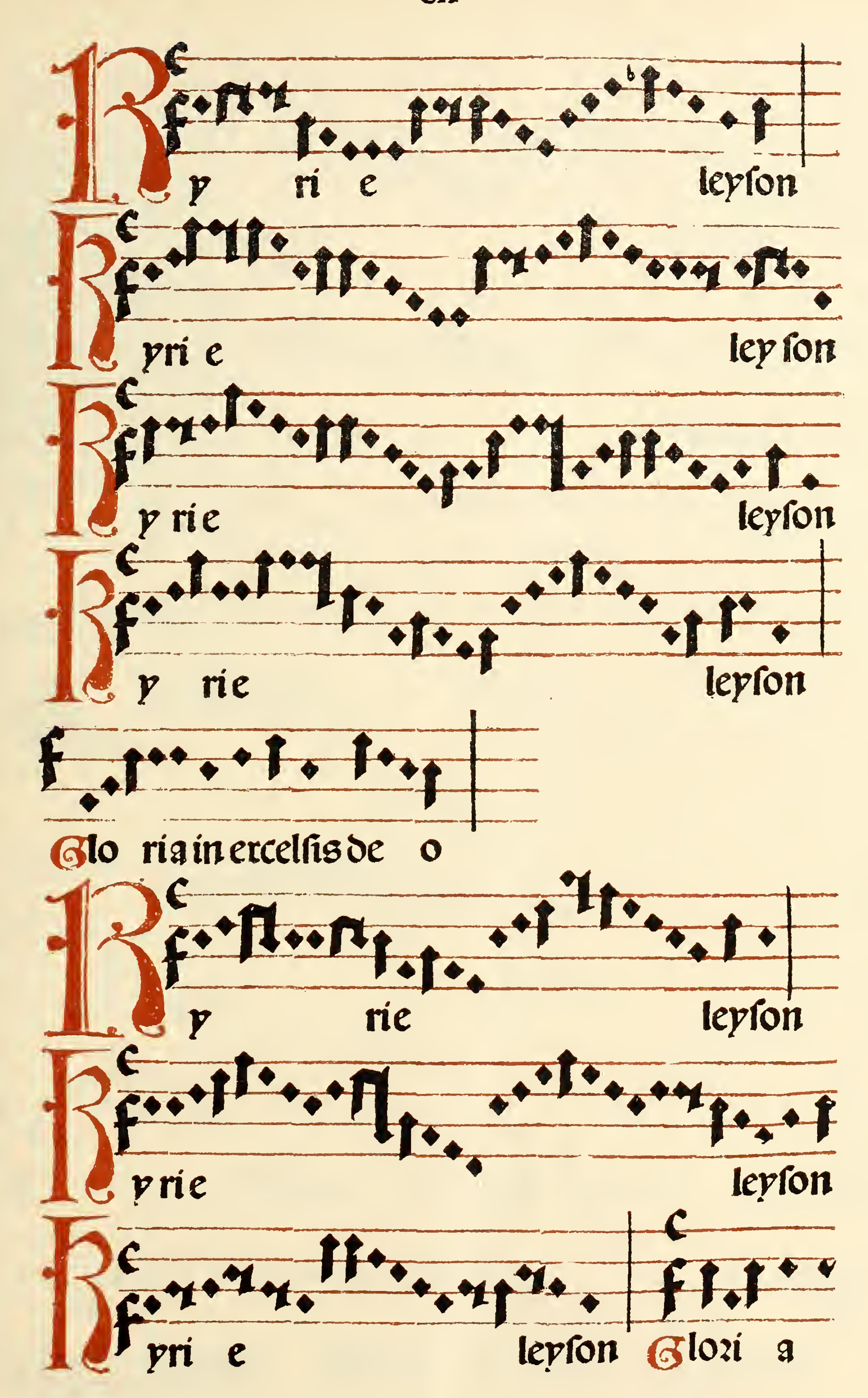




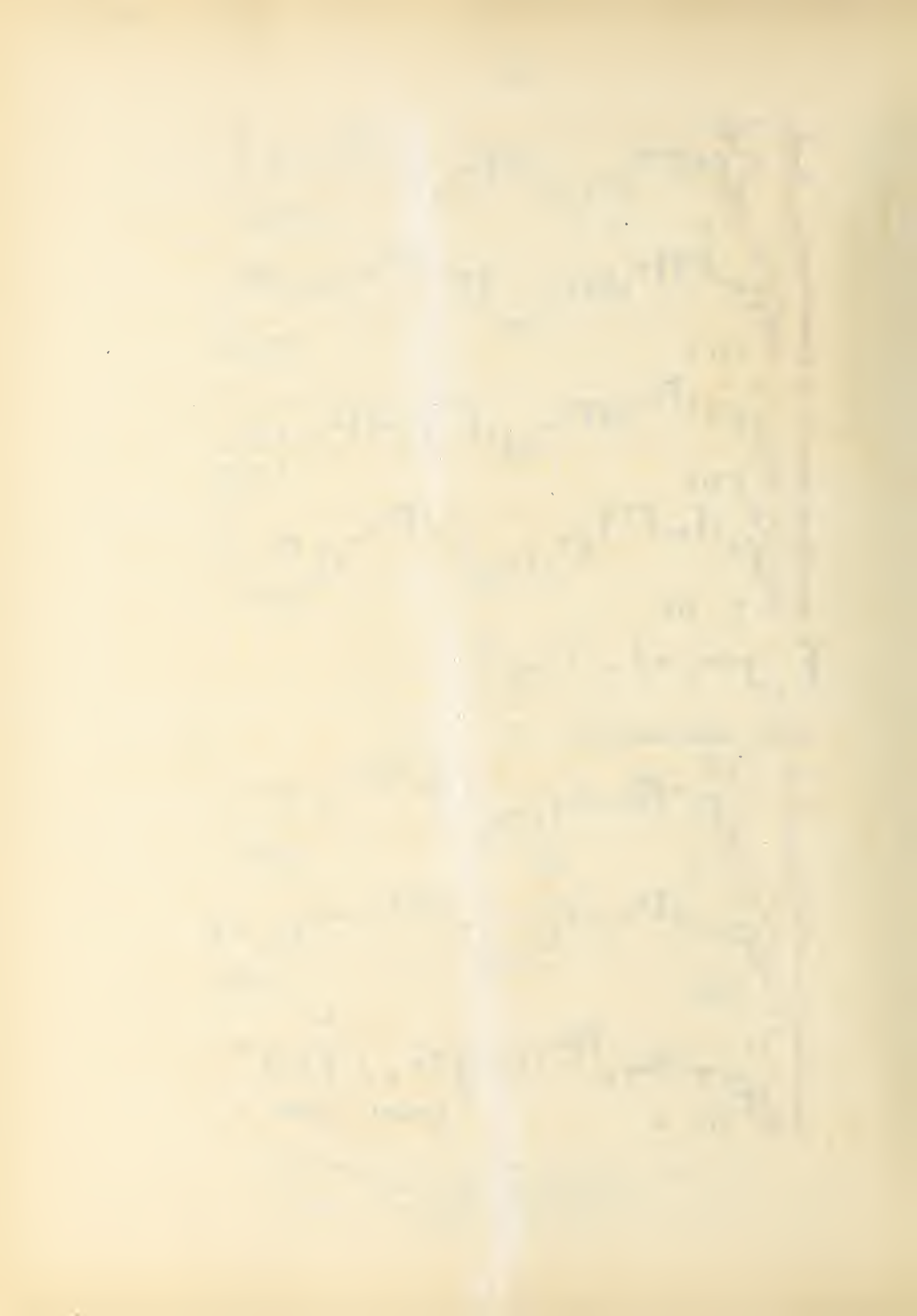
LIBER MISSALIS SECUNDUM ORDINEM ECCLESIE **OLOMUCENSIS**
PER MAGISTRUM **JOHANNEM SENSENSCHMIDT** IN CIVITATE **BABENBERGENSI** (1488).
(EX. D. KGL. SÄCHS. BIBLIOGR. SAMMLUNG ZU LEIPZIG.)
(TYPEN-DOPPELDRUCK.)
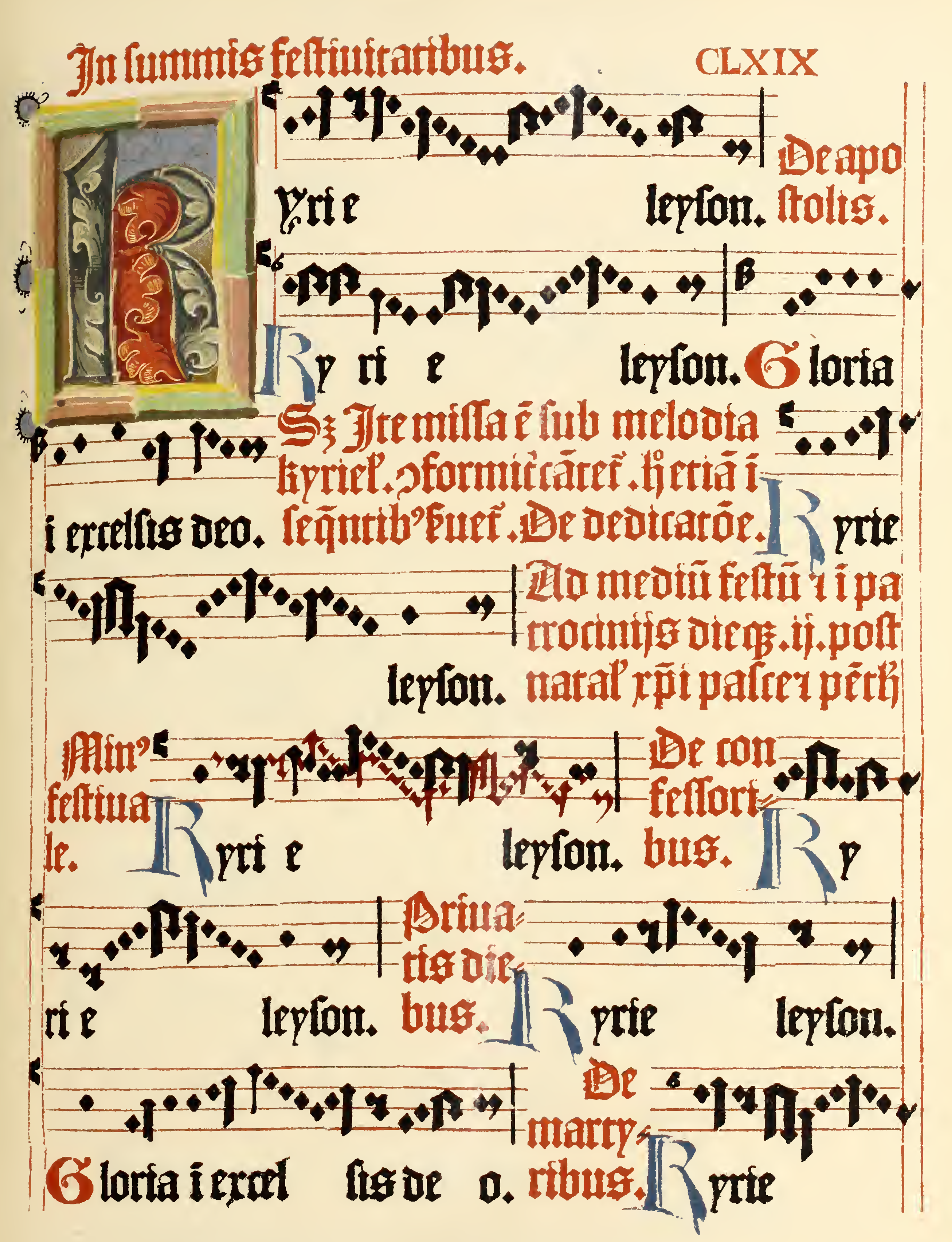


CII
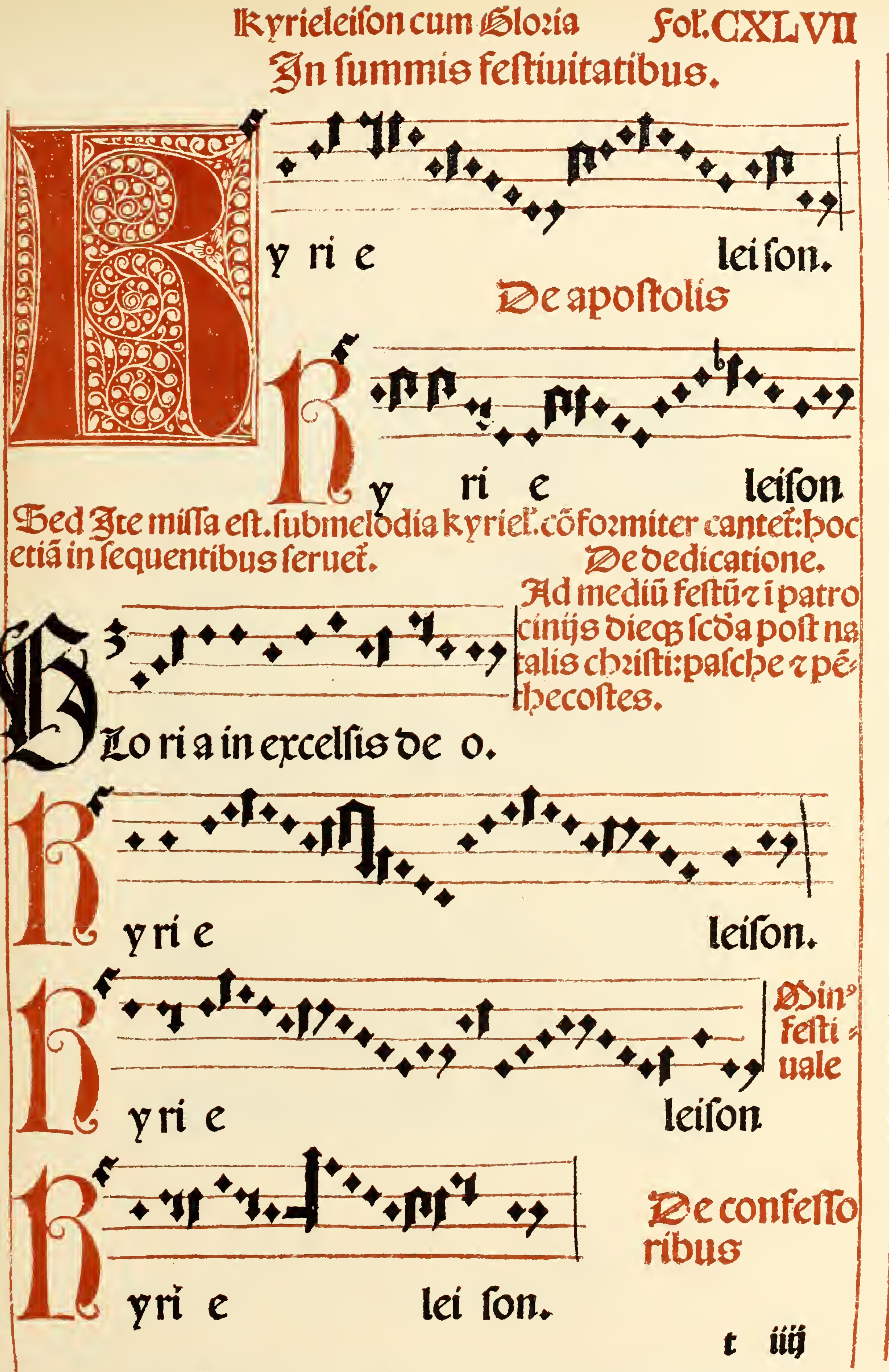


LIBER MISSALIS SECUNDUM RITUM ECCLESIAE **AUGUSTENSIS**
PER **ERHARDUM RATDOLT (1491).**
(EX. D. KGL. SÄCHS. BIBLIOGR. SAMMLUNG ZU LEIPZIG.)
(TYPEN-DOPPELDRUCK.)





MISSALE SECUNDUM RUBRICAM ORDINARII ARCHIEPISCOPALIS ECCLESIAE **SALTZPURGENSIS** FELICEM ET OPTATUM FINEM DEDIT **JEORIUS STÜCHS** LIBRORUM IMPRESSOR **NURNBERGE (1492).**
(EX. D. KGL. SÄCHS. BIBLIOGR. SAMMLUNG ZU LEIPZIG.)
(TYPEN-DOPPELDRUCK MIT GEMALTER INITIALE UND HANDSCHR. KORREKTUR.)

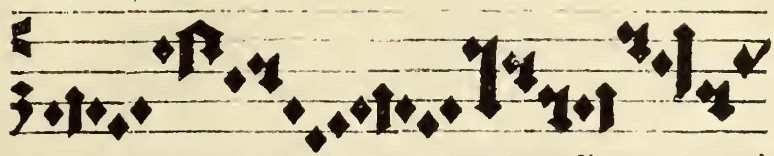




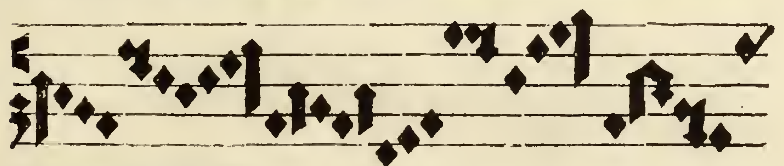
LIBER MISSALIS SECUNDUM RITUM ECCLESIAE **SALTZEBURGENSIS**
OPERA INDUSTRI VIRI **JACOBI DE PFORTZHEIM** . . . **BASILEAE (1510).**
(EX. D. KGL. SÄCHS. BIBLIOGR. SAMMLUNG ZU LEIPZIG.)
(TYPEN-DOPPELDRUCK.)



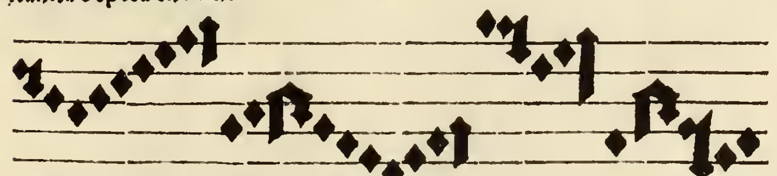
In bfa♮mi aūt ⁊ ſua octaua ob vocū fa ⁊ mi diſſonantiā nulla fit mutatio Etiā quia bfa et ♮mi due. more peritorū. videnť eſſe claues.
Finaliter circa vocū mutationē eſt Notandū q̄ nō quelibet vocū diſtā-tia mutatiōe ꝑtingiť. nec ſemꝑ mutare poſſumus vocē in vocē. ſed fit ſal-tus ſine mutatōe de nota ad notā vt ꝑtingit ab Elami finali ad bfa♮mi. ab Elami ad cſolfaut. ab Elami capitali ad elami minutū. Itē ab ffaut ſub voce fa ad cſolfaut ſub eadē voce. ab ffaut finali ad ffaut minutū. Item a Dſolre ad cſolfaut ꝑ ſaltū immediatū ſolmiſādū ē demōſtrat ſequēs exm̄.



Exemplum In quo ſine mutatione per ſaltum immediatum vocum di-



ſtantia deprehenditur.
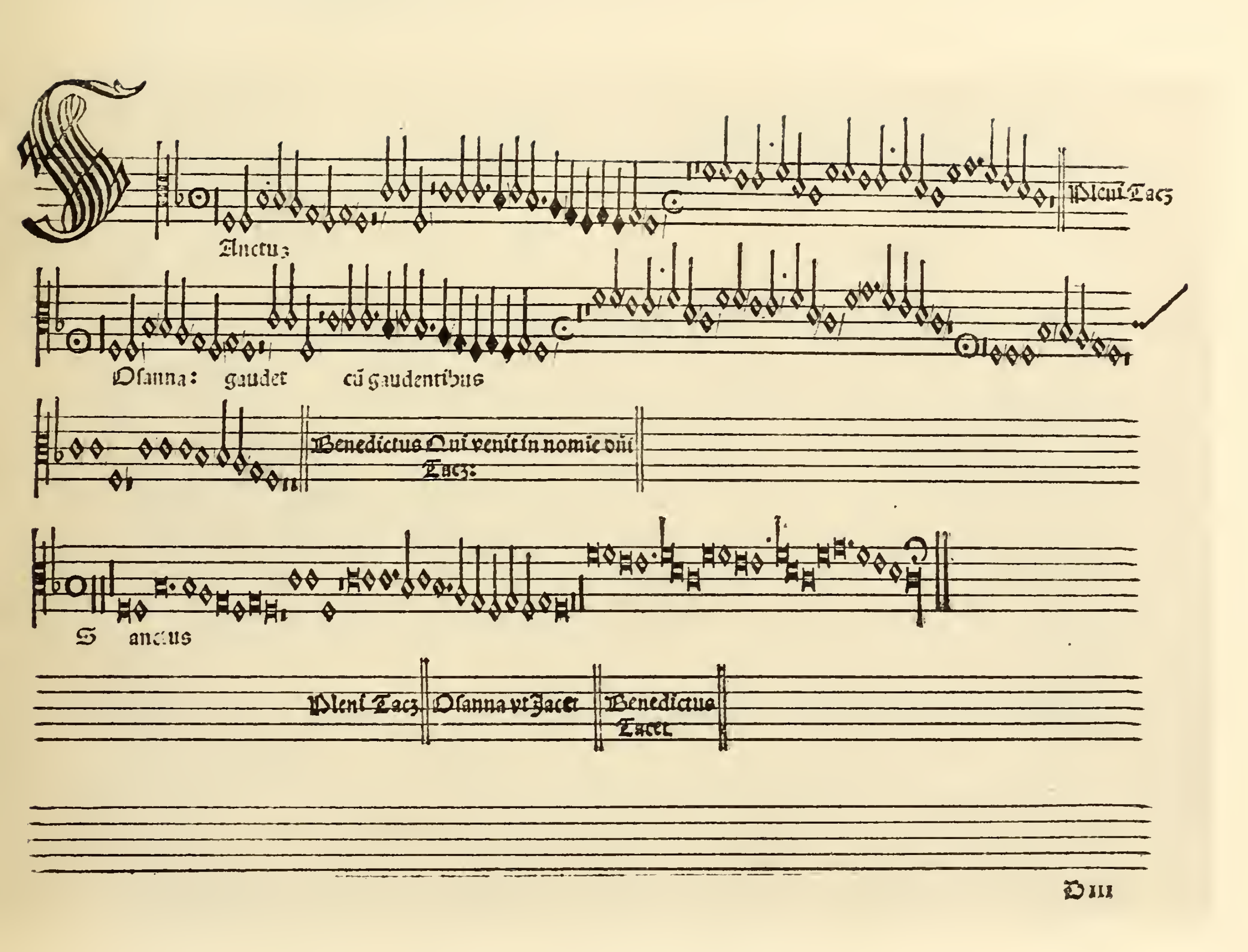


Circa cantus Solmiſationē has nota Cautelas

¶ Prima eſt Diligenter aduertendū eſt q̄ ſi qn̄qȝ in cantu ♮durali ſigna-tur b rotundū. cantus nō ob id iudicādus eſt bmollaris. ſed principalis eſt reſpicienda melodia ad quē tonū illa ſe tenca. tet ſcd̄m hoc iudicādus eſt cantus. Ideo Antiphona Aſtiterunt reges ⁊c. ♮duralis eſt et octaui toni. et ſi ſepius habeat fa in bfa♮mi. principalis enī melodia huius anti-phone ad octauū tonū ſe flectit qui ♮duralis eſt.
Scd̄a. Si in cātu bmollari aliqn̄ ſigneť ♮ quadratū qd̄ mi deſignat. cant⁹ nō ſtatim dicendus eſt ♮duralis ſed iudicādus ſcd̄m ꝑcipialē melodiā.

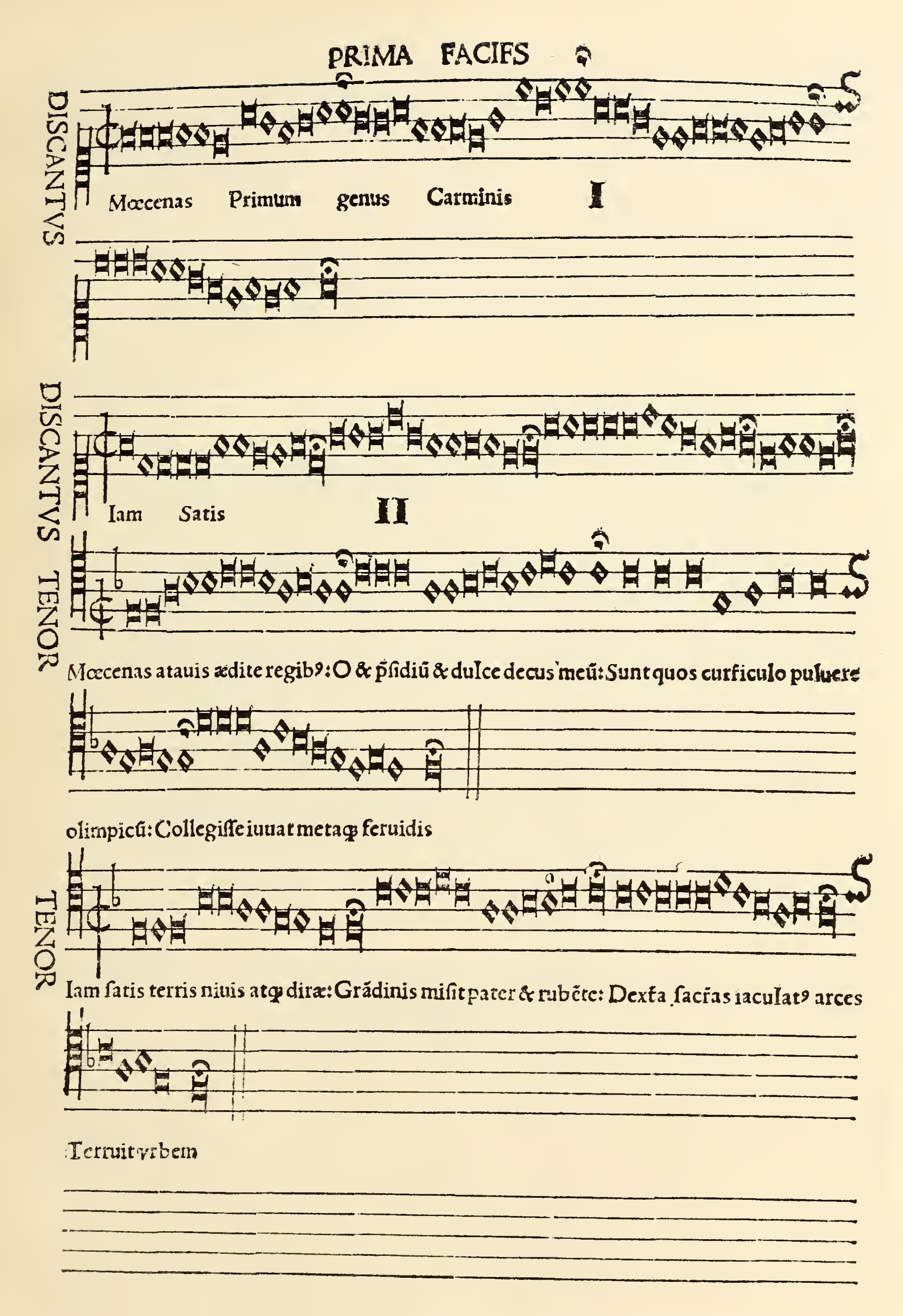
THEORETISCHES WERK MIT MISSALTYPENDRUCK.
UDALRICUS BURCHARDUS, HORTULUS MUSICES.
LIPSIAE 1514. MELCHIOR LOTTER.
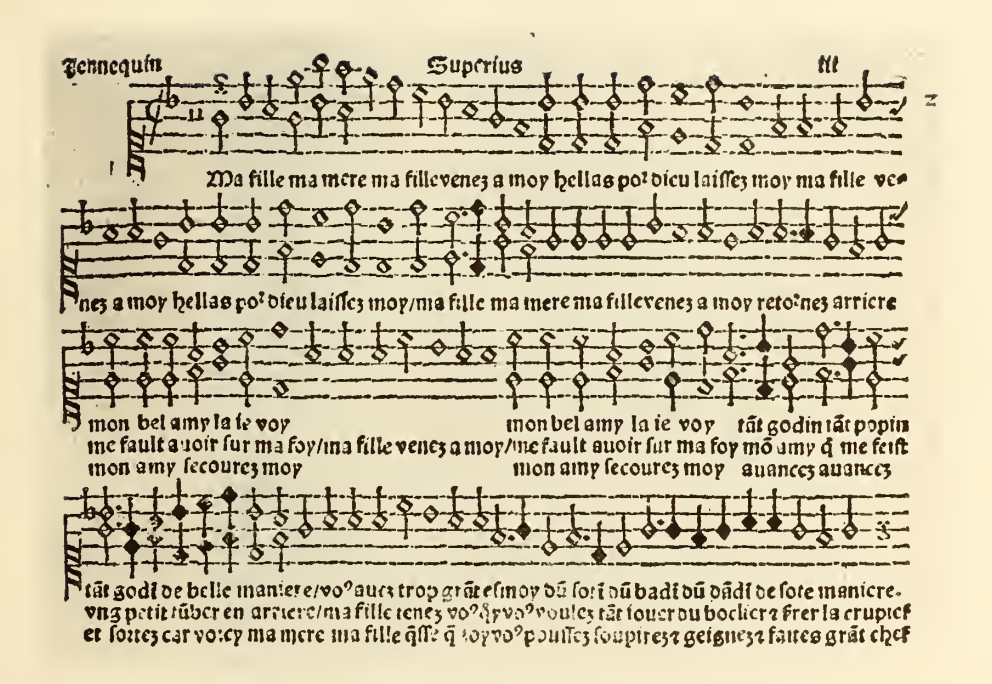




DRUCK VON **OTTAVIANO DEI PETRUCCI.**
AUS DER TENORSTIMME DES I. BUCHES DER **MISSE JOSQUIN (1502).**
(MISSA L'HOMME ARMÉ SEXTI TONI.)
(EX. D. KGL. BIBL. ZU BERLIN.)
(DREIFACHER TYPEN=DRUCK.)
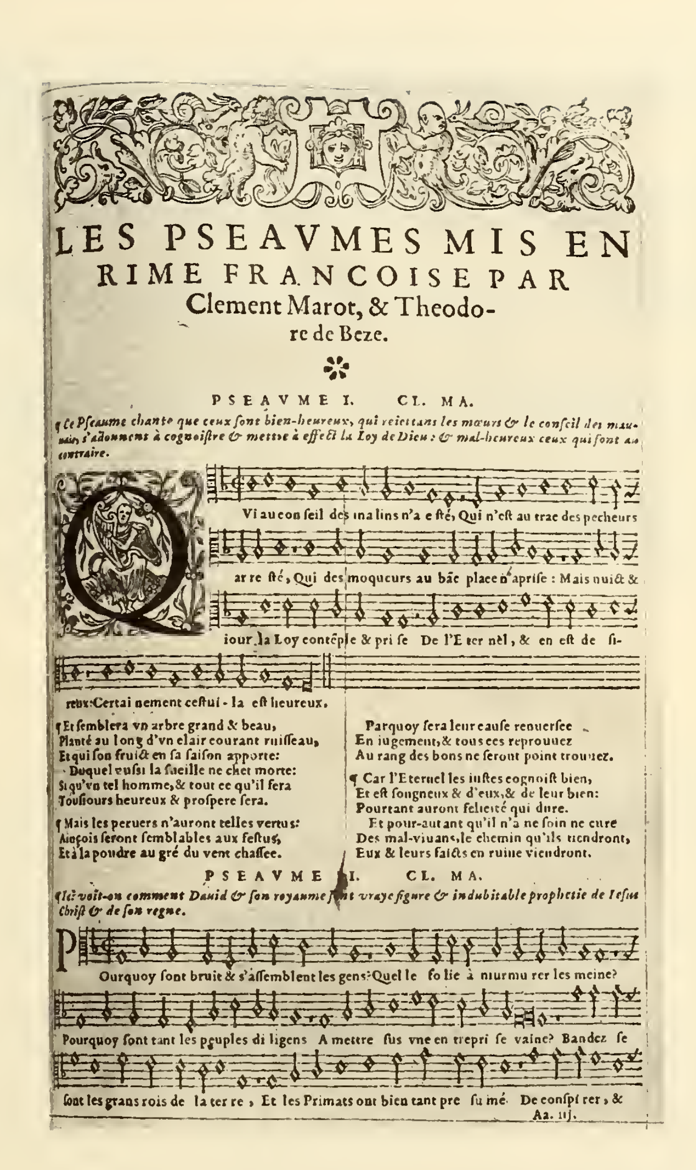




ÄLTESTER DEUTSCHER TYPEN-DRUCK VON MENSURALMUSIK.
ERHARD ÖGLIN, AUGSBURG 1507.
PETRI TRITONII „MELOPOIAE SIVE HARMONIAE TETRACENTICAE.
(EX. D. DOMGYMN.-BIBL. ZU MAGDEBURG.)
(TYPEN-DOPPELDRUCK.)





BEISPIEL DES ÄLTESTEN **EINFACHEN TYPENDRUCKS** (**HAULTIN**SCHE TYPEN).
TRENTE ET SIX CHANSONS MUSICALES À QUATRE PARTIES IMPRIMÉES À PARIS
PAR **PIERRE ATTAIGNANT** (1530, BEZ. 1528).
(EX. D. KGL. HOF- UND STAATSBIBLIOTHEK ZU MÜNCHEN.)





LES PSEAVMES MIS EN RIME FRANCOISE PAR Clement Marot, & Theodore de Beze.

PSEAVME I. CL. MA.

¶ Ce Pseaume chante que ceux sont bien-heureux, qui reiettans les mœurs & le conseil des mauuais, s'adonnent à cognoistre & mettre à effect la Loy de Dieu: & mal-heureux ceux qui font au contraire.

Qui au conseil des malins n'a esté, Qui n'est au trac des pecheurs arresté, Qui des moqueurs au banc place n'a prise: Mais nuict & iour la Loy contemple & prise De l'Eternel, & en est desireux: Certainement cestui-la est heureux.

¶ Et semblera vn arbre grand & beau,
Planté au long d'vn clair courant ruisseau,
Et qui son fruict en sa saison apporte:
Duquel aussi la fueille ne chet morte:
Si qu'vn tel homme, & tout ce qu'il fera
Tousiours heureux & prospere sera.

¶ Mais les peruers n'auront telles vertus:
Ainçois seront semblables aux festus,
Et à la poudre au gré du vent chassee.
Parquoy sera leur cause renuersee
En iugement, & tous ces reprouuez
Au rang des bons ne seront point trouuez.

¶ Car l'Eternel les iustes cognoist bien,
Et est songneux & d'eux, & de leur bien:
Pourtant auront felicité qui dure.
Et pour-autant qu'il n'a ne soin ne cure
Des mal-viuans, le chemin qu'ils tiendront,
Eux & leurs faicts en ruine viendront.

PSEAVME II. CL. MA.
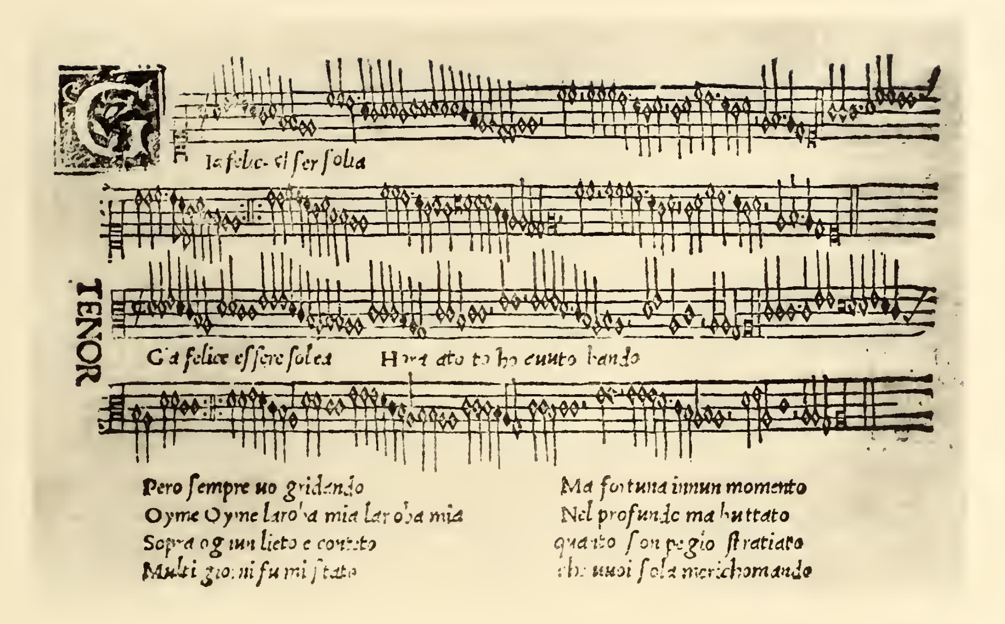
¶ Ici voit-on comment Dauid & son royaume sont vraye figure & indubitable prophetie de Iesus Christ & de son regne.
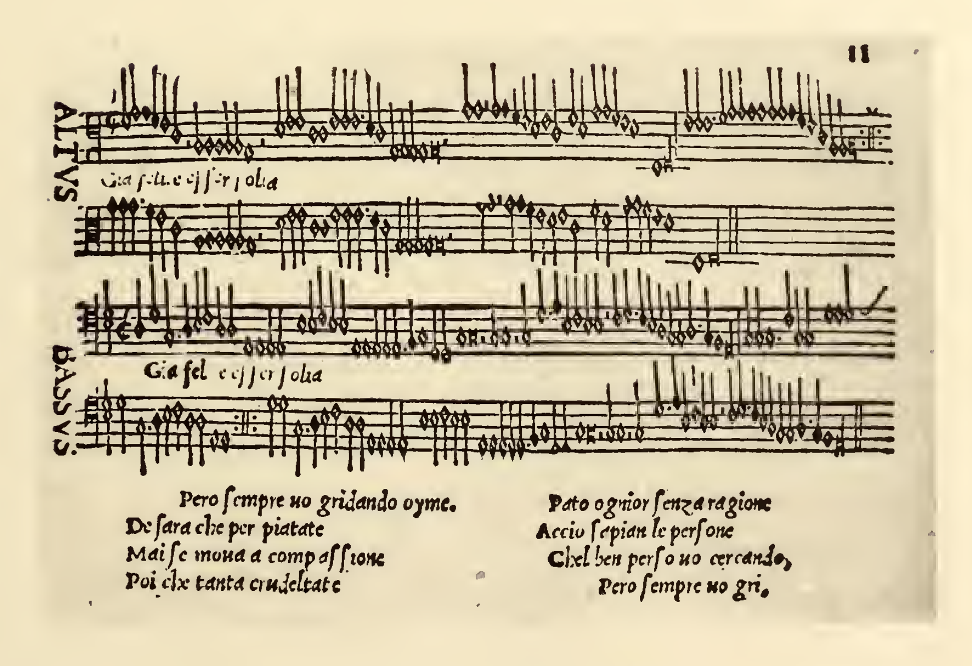
Pourquoy font bruit & s'assemblent les gens? Quelle folie à murmurer les meine? Pourquoy sont tant les peuples diligens A mettre sus vne entreprise vaine? Bandez se sont les grans rois de la terre, Et les Primats ont bien tant presumé De conspirer, &

Aa. iij.

ANHANG ZU: LA BIBLE QUI EST TOUTE LA SAINCTE ESCRITURE ETC.
PARIS, **FRANÇOIS ESTIENNE MDLXVII.**
(EX. D. UNIV.-BIBL. ZU LEIPZIG.)
(EINFACHER TYPENDRUCK.)





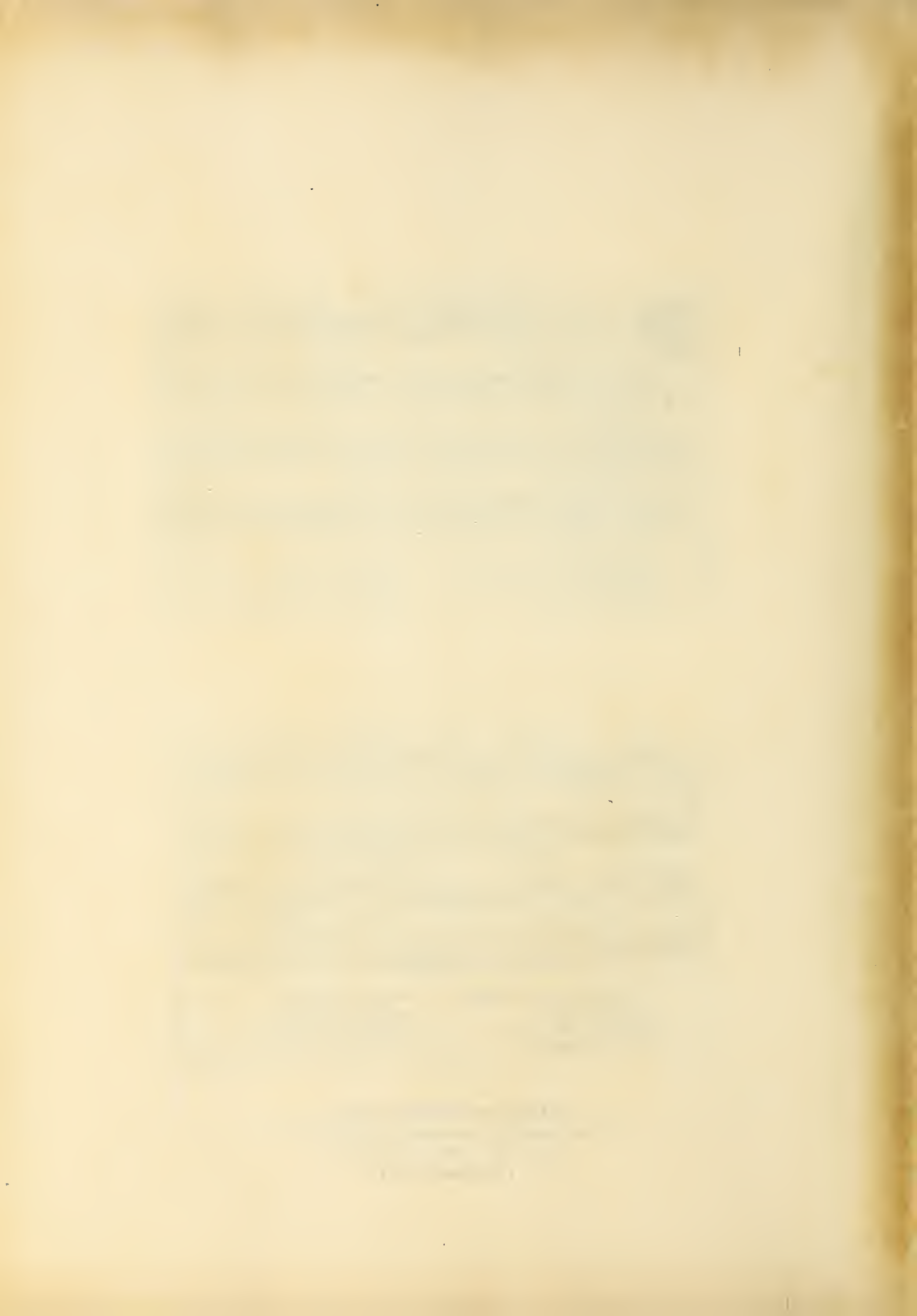


PETRUS SAMBONETTUS (1515),

CANZONE SONETTI STRAMBOTTI ET FROTTOLE.

(EX. D. KGL. BIBL. ZU BERLIN.)

(KUPFERSTICH?)






00023154505
UNIVERSITY OF N C AT CHAPEL HILL